



# Les commensaux

Quand l'art se fait circonstances / When Art Becomes Circumstance

SOUS LA DIRECTION DE PATRICE LOUBIER ET ANNE-MARIE NINACS







YOLA  
MOYE

YOLA  
MOYE

habib KOITÉ  
et Bamada

habib KOITÉ  
et Bamada

30  
septembre  
2000

30  
septembre  
2000

T4















# Les commensaux

Quand l'art se fait circonstances / When Art Becomes Circumstance

SOUS LA DIRECTION DE PATRICE LOUBIER ET ANNE-MARIE NINACS

## AVANT-PROPOS

DANIEL ROY

10

## INTRODUCTION

PATRICE LOUBIER ET ANNE-MARIE NINACS

13

# INFILTRATION

## INVESTIR L'ESPACE PUBLIC

### INFILTRATIONS URBAINES

SERGE LE SQUER

16

### AVOIR LIEU, DISPARAÎTRE : SUR QUELQUES PASSAGES ENTRE ART ET RÉALITÉ

PATRICE LOUBIER

19

### SLIPPING IN AND AWAY

GERMAINE KOH

30

### L'ART PUBLIC : AMBIGUÏTÉ ET CRISE DE L'IMPACT

PAUL ARDENNE

35

### SAMEDI SOIR À SAINTE-ANNE-DE-LA PÉRADE

EMMANUELLE LÉONARD

45

### DANS L'ATTENTE DE VIVRE

LOUIS JACOB

47

### LE CORPS DE LA DEMEURE OU LE VÊTEMENT ENTRE PRIVÉ ET PUBLIC

MARIE FRASER

53

# CIRCULATION

## SE SERVIR DE L'OBJET

### SE REFAIRE UN SALUT

MARTIN DUFRASNE

63

### CONTAGION

JOCELINE CHABOT

65

### QUE PEUT UN OBJET ? PRATIQUES CULTURELLES ET PRATIQUES ARTISTIQUES

JEAN-ERNEST JOOS

69

### SUPPLÉMENT POUR UN GUIDE DE VOYAGE

PETITE ENVELOPPE URBAINE

75

### UN SIMPLE SOUFFLE DANS LA FUREUR DU MONDE SUIVI DE MATÉRIAU MANŒUVRE : ÉNONCÉS GÉNÉRAUX

ALAIN-MARTIN RICHARD

77

### LES VENIMEUSES : ENJOLIVEMENT, ENCHANTEMENT ET AUTRES TACTIQUES NOMADES

ODETTE LEBLANC

81

### APPLIANCE PANORAMA ET LIVE

WOMEN WITH KITCHEN APPLIANCES

86



## RENCONTRE

### EXPLORER LES RELATIONS

LA PHARMACIE CONTEMPORAINE

THIERRY DAVILA

91

RENDEZ-VOUS INTIMES  
OU PRENDRE PLACE  
DANS L'ESPACE DE L'AUTRE

SYLVETTE BABIN

99

L'HUMEUR DU JOUR

DANIEL ROY

(AVEC IWONA MAJDAN ET MELODY YOUNG)

107

LES VIVRES DE NOS PAYSAGES INTERNES

MASSIMO GUERRERA

113

PORUS – AN INTIMATE CIRCUIT

BERNARD SCHÜTZE

119

L'AUTRE COMME CONTRÉE À EXPLORER :  
*DÉVOILEMENTS ET COLIN-MAILLARD*

RAPHAËLLE DE GROOT

123

DU COMMUN À LA COMMUNAUTÉ :  
SEMER DES SIGNES D'HUMANITÉ

SYLVIE TOURANGEAU

131

LANGAGEMENT

SYLVIE COTTON

137

## RÉSISTANCE

### REPENSER LA PRÉSENCE DE L'ARTISTE

PROFESSION : SOCIO-ESTHÉTICIEN

DOYON/DEMERS

143

EVERY WORD A VERB

FADI ABOU-RIHAN

151

LADIES AND GENTLEMEN,  
WE ARE FLOATING IN SPACE

ROSEMARY HEATHER

AVEC ADRIAN BLACKWELL, INSTANT COFFEE, LUIS JACOB,  
GERMAINE KOH, SANDY PLOTNIKOFF AND LUCY PULLEN

157

RELATIONAL PRACTICE

SUIVI DE ONE STITCH AT A TIME

DEVORA NEUMARK

167

THE LONGEST AND THE HIGHEST:  
ART IN THE AGE OF EXTREME SPORTS

MARCUS MILLER

181

JUST DO IT :  
SUR QUELQUES MODÈLES ÉTHIQUES  
PROPOSÉS PAR LA PRATIQUE  
ARTISTIQUE

ANNE-MARIE NINACS

187

---

TRADUCTIONS / TRANSLATIONS

201

NOTICES BIOGRAPHIQUES

234

BIBLIOGRAPHIE

238

INDEX

242

## REMERCIEMENTS

Une publication d'une telle ampleur ne saurait s'élaborer sans le concours de nombreux complices. Que soient en premier lieu remerciés les artistes et les auteurs qui ont, chacun, très généreusement participé à notre aventure, ainsi que nos plus proches collaborateurs, Lucie Robert et Carl Trahan, dont les lectures minutieuses et les avis éclairés ont largement contribué à façonner le présent ouvrage. Nous devons également beaucoup à Daniel Roy, directeur de SKOL, et aux membres du Centre pour la confiance qu'ils nous ont témoignée dès les premiers instants de ce projet et pour leur soutien indéfectible à tous les moments de sa réalisation. Nous tenons également à souligner l'apport essentiel du comité de programmation qu'ont formé avec nous Morgan Charpentier, Louis Fortier, Luc Lévesque, Daniel Roy et Carl Trahan : c'est en grande partie lors de ses réunions que s'est organisée notre réflexion. Nous sommes aussi grandement reconnaissants à tous ceux et celles qui ont mis leurs compétences à profit afin que les idées se matérialisent : Marie-Josée Coulombe pour l'important travail de documentation, Micheline Dussault et Käthe Roth pour leur intelligente correction des textes, Donald McGrath, Janine Hopkinson, Cynthia Kelly et Josée Blanchet pour leurs sensibles traductions, le photographe Guy L'Heureux et tous les prêteurs pour les précieux documents visuels, Paul Litherland pour la numérisation de nombreuses images et, dernier mais non le moindre, Bernard Bélanger pour avoir mené à bien – et bellement – l'imposant chantier que constituent la conception et la réalisation graphique d'un tel ouvrage. Merci enfin au Conseil des arts et des lettres du Québec, au Conseil des arts du Canada (programme Inter-arts) et à nos commanditaires pour leur soutien financier, qui a permis de donner à ce livre l'envergure que nous lui avions imaginée.

**P.L. et A.-M. N.**

## ACKNOWLEDGEMENTS

A publication this important could not happen without the participation of numerous accomplices. We need to first thank the artists and the writers—each of whom participated in our adventure with great generosity—as well as our close collaborators, Lucie Robert and Carl Trahan, whose careful readings and insightful opinions contributed greatly to this volume. We also owe a great deal to Daniel Roy, Director of SKOL, and to the members of the Center for the trust they demonstrated in us throughout the entire production. We would also like to recognize the significant contribution of the programming committee who worked with us: Morgan Charpentier, Louis Fortier, Luc Lévesque, Daniel Roy and Carl Trahan; it was largely in the context of committee meetings that our ideas took shape. We are also very grateful to those whose skills contributed to the materialization of these ideas: Marie-Josée Coulombe for the tremendous undertaking of documentation; Micheline Dussault and Käthe Roth for their intelligent correction of the texts; Donald McGrath, Janine Hopkinson, Cynthia Kelly and Josée Blanchet for their careful translations; our photographer Guy L'Heureux and all those who loaned precious visual documents; Paul Litherland for the digitization of several images, and last but not least, Bernard Bélanger who handled the incredible task that is the graphic design of such a work not only well, but beautifully. Finally, we thank the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the Arts (Inter-Arts program) and our sponsors whose financial support allowed us to give this book the scope we imagined it having.

**P.L. and A.-M. N.**

couverture  
SYN-, *Hypothèses d'amarrages*, 2001-  
Photo : L. Lévesque

page 1  
SYN-, *Hypothèses d'amarrages*, 2001-  
Photo : C. Trahan

page 2  
Diane Borsato  
*HOW TO MAKE A SCULPTURE  
IN AN EMERGENCY*, 2001  
Photo : G. L'Heureux

page 3  
Internationale Virologie Numismatique  
*Spare Some Social Change*, 2001  
Photo : G. L'Heureux

page 4  
Massimo Guerrera  
*Porus (les recombinaisons gourmandes  
d'un rendez-vous)*, 2000-  
épreuve couleur  
Photo : M. Guerrera



# LES COMMENSAUX

---

## 2000

**9 septembre au 14 octobre**

IWONA MAJDAN

*waiting for something to happen*

107

**23 septembre**

SERGE LE SQUER

*Infiltrations urbaines*

16

**21 octobre**

COLLECTIF

LES CAUSES PERDUES

*L'atopie textuelle est une cause  
qui se perd*

77

**21 octobre au 4 novembre**

SYLVIE COTTON

*Surface Sourire / Happy Fake*

45

**28 octobre**

DIANE BORSATO

*Sleeping with Cake*

RENCONTRE D'ARTISTE

**28 octobre au 3 novembre**

PETITE ENVELOPPE

URBAINE

*Supplément pour un guide de voyage*

75

**4 novembre**

DEVORA NEUMARK

*One Stitch at a Time*

167

**11 novembre**

WOMEN WITH KITCHEN APPLIANCES

*Live*

87

**11 novembre au 16 décembre**

THE LADIES' AFTERNOON ART SOCIETY

*Lovely Ornaments*

81

## 2001

**13 janvier au 10 février**

INTERNATIONALE

VIROLOGIE NUMISMATIQUE

*Spare Some Social Change*

151

**17 février au 17 mars**

MARTIN DUFRASNE

*Se refaire un Salut*

63

**24 mars**

« DES FORMES DE L'ART

AUX FORMES DE VIE »

TABLE RONDE ANIMÉE PAR PATRICE LOUBIER

PAUL ARDENNE 35

THIERRY DAVILA 91

DOYON/DEMERS 143

SYLVIE FORTIN

DEVORA NEUMARK 167

**31 mars au 28 avril**

DIANE BORSATO

*HOW TO MAKE A SCULPTURE*

*IN AN EMERGENCY*

181

SYLVIE COTTON

*Le théorème des Sylvie*

131

**5 mai au 2 juin**

MASSIMO GUERRERA

*Porus (les recombinaisons  
gourmandes d'un rendez-vous)*

113

**depuis le 20 mai**

SYN- ATELIER

D'EXPLORATION URBAINE

*Hypothèses d'amarrages*

47



# FOREWORD

In the spring of 1999, when SKOL invited “operators, infiltrators, commensals, parasites, chameleons, disseminators and corporatists” to submit projects for consideration in a special program, we were far from knowing exactly where these would take us—nor just how relevant these projects would prove to be in light of social questions in the fall of 2001.

The projects that were produced over the last year touched on a number of provocative, if not sensitive, areas. At SKOL—along with you, we hope—we were excited, we were worried, and we debated long and hard. We loved or we hated these practices, which demanded that we be, not for or against them, but up against them: that we get near them, engage with them. At the end of the day, there was perhaps only one thing to agree on: we don’t come out of this kind of proximity unscathed, and it’s just as well.

SKOL is above all else an artist-run center, and this great adventure roused the enthusiasm of several of its members, who generously invested their creativity and their tremendous abilities to conceive and produce this program. First, kudos to Patrice Loubier and Anne-Marie Ninacs, whose continued involvement carried this wide-reaching project through to a successful completion. I doubt that they imagined, when they discussed the idea over three years ago, what would become of that initial telephone conversation. I would also like to acknowledge the contribution of my colleagues on the programming committee, whose input was also valuable: Morgan Charpentier, Louis Fortier, Luc Lévesque and Carl Trahan. Thanks also to the 2000-2001 Board of Directors, Joceline Chabot, Pascale Beaudet, Alain Fortier,

Hélène Lord and Yves Théoret, as well as the indispensable team at SKOL: Louis Fortier, administration; Lucie Robert, self-financing; Anne-Marie Ninacs, publications and communications; Geneviève Dubois, education and promotion, with the assistance of Carl Trahan, also responsible for technical direction of our various activities; and finally Yves Thériault, who has contributed to just about every aspect of our operation.

I would also like to thank the organizations who provide us with funding: le Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the Arts, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, le Service de la culture de la Ville de Montréal and Emploi-Québec. I hope they will find in this collection proof that their financial aid is a genuine investment. Thank you to our donors and sponsors whose contributions are constantly encouraging.

Lastly—but only in order to better underline that it is in their honor that we’re lingering and celebrating—I would like to express my deep gratitude to each of the artists and authors whose work is featured in these pages, and without whom, it goes without saying, none of this would have happened.

**Daniel Roy**  
Director

# AVANT-PROPOS

Lorsqu'au printemps 1999 le Centre des arts actuels SKOL a invité les « opérateurs, infiltrateurs, commensaux, parasites, caméléons, disséminateurs et corporatistes » à soumettre leurs projets en vue d'une programmation spéciale, nous étions loin de savoir jusqu'où ceux-ci nous mèneraient – ni avec quelle pertinence leurs propositions s'inscriraient, à l'automne 2001, dans les questions sociales de l'heure.

Les projets qu'ils ont réalisés au cours de la dernière année ont touché de nombreux points chauds, voire sensibles. À SKOL – et chez vous aussi, nous le souhaitons – on s'est enthousiasmé, on s'est inquiété, on a beaucoup et fermement discuté, on a aimé ou détesté ces pratiques qui souvent, plus que d'être pour ou contre, nous demandent d'être tout contre, de s'approcher, de s'engager. En bout de piste, un seul constat peut être fait l'unanimité : de cette proximité on ne sort jamais tout à fait indemne, et c'est tant mieux.

SKOL est avant tout un centre d'artistes autogéré, et cette grande aventure a réveillé l'ardeur de plusieurs de ses membres, qui ont généreusement investi leur créativité et leurs vastes compétences dans la conception et la réalisation de cette programmation. En premier lieu, Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, dont l'implication soutenue a permis de mener à bien ce projet d'envergure : je doute qu'ils aient imaginé, il y a plus de trois ans maintenant, la portée qu'aurait leur première conversation téléphonique sur le sujet. Je veux également souligner l'apport de mes collègues du comité de programmation, qui ont avec eux partagé leur réflexion : Morgan Charpentier, Louis Fortier, Luc Lévesque et Carl Trahan. Que les membres du conseil d'adminis-

tration 2000-2001, Joceline Chabot, Pascale Beaudet, Alain Fortier, Hélène Lord et Yves Théoret, soient également remerciés pour leur soutien, de même que l'indispensable équipe de SKOL : Louis Fortier à l'administration, Lucie Robert au financement autonome, Anne-Marie Ninacs aux publications et aux communications, Geneviève Dubois à la diffusion, appuyée de Carl Trahan, qui a aussi assuré la réalisation technique des différentes activités, ainsi que Yves Thériault dont les ressources ont été mises à contribution un peu partout.

Je tiens aussi à remercier les organismes qui nous ont subventionnés : le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, le Service de la culture de la Ville de Montréal et Emploi-Québec. Ils trouveront ici, j'espère, la preuve que leur aide financière constitue un véritable investissement. Merci enfin aux donateurs et aux commanditaires dont les contributions représentent chaque fois de gratifiants encouragements.

En tout dernier lieu, mais simplement pour que ce soit sur eux que l'on s'attarde et en leur honneur que l'on festoie, je souhaite exprimer ma plus profonde gratitude à chacun des artistes et des auteurs dont les travaux sont ici rassemblés et sans lesquels, il demeure essentiel de le rappeler, rien de tout cela n'aurait eu lieu.

**Daniel Roy**  
Directeur





Serge Le Squer, *Infiltrations urbaines*, 2000-2001  
Photo : S. Le Squer



# INTRODUCTION

## QUAND L'ART SE FAIT CIRCONSTANCES

En septembre 2000, Serge Le Squer peignait au pochoir des passages piétonniers clandestins dans trois rues du centre-ville de Montréal. Tout en s'infiltrant dans le paysage urbain au risque de passer inaperçue, cette intervention ne manquait pas d'intriguer le passant qui s'y attardait : non seulement ces passages semblaient-ils autoriser le piéton à passer du trottoir à la rue ailleurs qu'à un carrefour (niant ainsi le droit de stationnement des véhicules en bordure du trottoir), mais ils s'interrompaient au centre de la chaussée, comme inachevés, laissés en plan. Serge Le Squer détournait ainsi un signe éminemment fonctionnel et transparent pour lui donner l'opacité d'une métaphore énoncée à même l'environnement concret de la rue – comme une signalisation prise en flagrant délit de déraison ou de liberté revendiquée.

Il n'est pas innocent que *Les commensaux* ait débuté avec cette intervention hors-les-murs (alors qu'Iwona Majdan élisait résidence chez SKOL), car le passage qui s'interrompt à mi-chemin comme pour laisser le promeneur à lui-même, en « panne » d'instructions, indique une œuvre elle aussi inachevée, dont l'incomplétude même appelle l'attention de l'observateur improvisé, voire la présence de l'Autre pour s'accomplir. Le travail de Serge Le Squer fournit ainsi comme une clé de voûte pour comprendre

## WHEN ART BECOMES CIRCUMSTANCE

In September 2000, Serge Le Squer stenciled clandestine pedestrian crossings on three downtown Montreal streets. Infiltrating the urban landscape, at the risk of going unnoticed, this intervention nevertheless piqued the curiosity of the passers-by who came across it: not only did these passageways seem to authorize pedestrians to move from the sidewalk to street elsewhere than at an intersection, but the passageways also stopped in the middle of the road, as if incomplete, abandoned in progress. Serge Le Squer thus disrupted an eminently functional and transparent sign, lending it the opacity of a metaphor uttered directly on the concrete environment of the street—like a road sign caught in an act of insanity or claiming freedom.

It is not without reason that *Les commensaux* began with this off-site intervention (meanwhile, Iwona Majdan had taken up residency at SKOL), given that the passage interrupted in mid-course—as if to leave the pedestrian to himself, “run out of” instructions, indicates a work that itself is unfinished, whose very incompleteness captures the attention of the improvised observer, and necessitating the presence of the Other for its completion. Serge Le Squer's intervention works as a keystone in our understanding of the projects in this special program: works that are open, in

les projets de cette programmation spéciale, à savoir des œuvres ouvertes en raison même de leur immersion risquée dans la réalité vécue, des œuvres dont l'auteur s'arrête justement à mi-chemin pour les proposer à autrui comme des circonstances à habiter, voire à inventer de concert avec lui.

À l'origine des *Commensaux*, il y avait en effet cette intuition que les artistes manifestent aujourd'hui une ferveur inédite dans leur façon de travailler, dans leur présence au monde, quelque chose comme une aspiration à rejoindre le réel. Si on la trouve littéralement dans les lieux habités investis par les artistes et dans le mode de leurs projets prenant souvent la forme de processus ouverts, cette aspiration se profile également dans la dimension éthique qu'on peut en inférer, c'est-à-dire dans leur ambition d'avoir une portée dans la vie et pour autrui. Dans le titre *Les commensaux* se trouvent par conséquent énoncés les deux pôles de notre réflexion : d'une part le commensal en tant que convive qui partage notre table – ce témoin, cet agent sans lequel le projet ne peut s'effectuer ni la rencontre avoir lieu ; de l'autre, le commensal comme espèce prospérant au moyen d'une autre sans pourtant lui nuire – l'artiste qui table sur une subversion faisant appel au jeu, au mimétisme et à la ruse plutôt qu'à la contestation frontale, et qui travaille à ouvrir des brèches et des interstices multiples sur le terrain du vécu individuel ou communautaire plutôt qu'à imposer le *logos* unique d'une position tenue pour vraie et rendue de fait exclusive. Car si ces pratiques indiquent bien une revivification du politique en art, elles relèvent d'une attitude très différente de l'idéal des avant-gardes, n'appelant nullement à quelque mobilisation collective et ne projetant plus sur le monde tel qu'il est l'utopie du monde tel qu'il devrait être ; on en repère d'ailleurs un signe évident dans le passage d'un art d'intervention traditionnellement effectué dans l'espace public large à ces plus récentes pratiques relationnelles qui s'opèrent à l'échelle des liens interindividuels. Les modélisations micropolitiques qu'elles proposent apparaissent ainsi davantage comme un ultime moyen de l'artiste sinon pour surmonter, du moins pour assumer le désenchantement et le désarroi qui sont trop souvent, hélas, le lot du citoyen contemporain.

Pour tenir ce laboratoire, SKOL se révélait un cadre d'autant plus approprié que son mandat –

their risky immersion into lived reality, works in which the author actually stops in mid-course to propose them to someone else as a circumstance to be lived, inviting the other to invent it alongside them.

In the beginning of the *Les commensaux* project, there was the intuition that artists nowadays possess a never-before-seen fervor in their way of working, in their presence in the world: something of a desire to reach the real. If it is literally found in the lived-in places in which artists invest themselves and in the functioning of their projects as open processes, this ambition is also featured in the ethical dimension of the work—that is, in its ambition to bring have an impact on life and for the Other. Consequently, the title *Les commensaux* illustrates the two poles of our reflection; on one hand, there is the notion of *commensal*, or table companion: the witness, the agent, without whom neither the project nor the encounter can take place. On the other, there is the commensal as a species that lives off the other without causing it any harm: the artist who builds on a subversion that uses the game, mimetics and stealth rather than head-on confrontation, and who works to open avenues and interstices in the terrain of individual or community lived experience, rather than imposing on it the unique *logos* of a position held-as-true (and thus rendered exclusive). Because if these practices indicate a revitalization of the political in art, they also reveal an attitude very different from that of the ideal of the avant-garde; they are not calling for any kind of collective mobilization, nor are they projecting onto the world-as-it-is the utopia of a world-as-it-should-be. Accordingly, there is here a sign of the transition intervention art, traditionally practiced in the greater public space, is undergoing: these “relational” practices now operate on a much smaller scale of human relations. The micropolitical methods they put forward increasingly appear to be the ultimate way for the artist, if not to overcome, at least to deal with the disenchantment and the feeling of helplessness that, unfortunately, are the lot of the contemporary citizen.

As a context for this laboratory, SKOL turned out to be a highly appropriate candidate, as its mandate—to sustain experimental practices of emerging artists—led it naturally to these practices, which are largely demonstrated by younger artists and involve a disruption in the usual means of exhibition, if not an aspect of risk.



soutenir les démarches exploratoires d'artistes en début de carrière – le destinait à ces pratiques, qui sont largement le fait de jeunes artistes et impliquent, sinon une part de risque, du moins souvent un écart quant aux modes de diffusion habituels. Du coup, le Centre renouvelait aussi son engagement à accompagner la création non seulement par la diffusion, mais par une véritable réflexion, dont rend compte cette publication. Celle-ci est en effet le résultat des diverses invitations que nous avons lancées afin de mettre à l'épreuve notre première intuition : l'invitation aux artistes d'abord, conviés à réaliser les projets les plus hardis, mais aussi celle que nous avons faite à des historiens de l'art, à des théoriciens et à d'autres artistes encore de partager avec nous leur réflexion dans le cadre d'une table ronde, « Des formes de l'art aux formes de vie », et par des textes d'analyse, des essais, des propos d'artistes ou des récits.

Infiltration. Circulation. Rencontre. Résistance. Les quatre sections qui organisent toutes ces contributions, on le comprendra, tracent plutôt un parcours parmi bien d'autres possibles qu'un classement étanche, tant les projets ou les textes sur lesquels nous l'avons établi se recoupent les uns les autres ; il découle ainsi d'un mode heuristique, se modelant à la façon même dont les démarches des *Commensaux* ont alimenté notre réflexion. Où que nous allions pourtant, ces quatre bornes principales se sont invariablement trouvées sur le trajet : l'investissement de l'espace public, la mobilité de ses frontières et sa fonction communautaire ; l'utilisation de l'objet, sa circulation et les protocoles d'échange qu'il génère ; l'investigation des relations interpersonnelles, de l'éthique individuelle et de leurs propriétés « matérielles » ; et, enfin, ce désir déjà nommé de voir s'intensifier le rôle et la fonction critique de l'artiste dans la société.

Nous cherchions à comprendre un phénomène en train d'advenir : nous nous sommes retrouvés à participer pleinement à son émergence. Ce livre représente ainsi le croisement d'une démarche prospective et d'une expérience en temps réel. En cela, il prétend moins fixer les pratiques artistiques actuelles dans un cadre théorique arrêté qu'à constituer un jalon dans leur histoire en pleine construction.

**Patrice Loubier**  
**Anne-Marie Ninacs**

Thus the Center had the opportunity to renew its commitment to accompany creation not only through exhibition, but also through reflection, resulting in this publication. This volume is, in fact, the end result of several invitations we put out, in order to put that first intuition to the test: first, the invitation to artists, invited to create daring projects; but also the invitation we extended to art historians, theorists and yet more artists to share their ideas and commentary in the context of a conference entitled *Des formes de l'art aux formes de vie* and in critical texts, essays, artist's statements or narratives.

Infiltration. Circulation. Meeting. Resistance. The four sections under which these contributions are organized trace one path among the many possible, rather than presenting a strict categorization, given that the projects or texts we have based ourselves on overlap one another. This path stems from a heuristic mode, modeling itself after the very manner in which we were inspired by the practices of the *Commensaux*. We've linked these four principles through the commonalities we found along the way: the investment of the public sphere and the testing of its frontiers as a means for calling *community* into question; the use of the object, its circulation and the protocols of exchange it generates; the investigation of interpersonal relations and individual ethics as a concrete material to work from, and finally, the afore-mentioned desire to see the role and the critical function of the artist in society intensified.

We wanted to understand a developing phenomenon: we found ourselves participating entirely in its emergence. Thus, this book represents the mix of a prospecting approach and a real-time experiment; rather than attempting to categorize these practices within a theoretical framework, this collection represents a milestone in their history in-the-making.

**Patrice Loubier**  
**Anne-Marie Ninacs**

Translated by Janine Hopkinson



**SERGE LE SQUER**

## Infiltrations urbaines

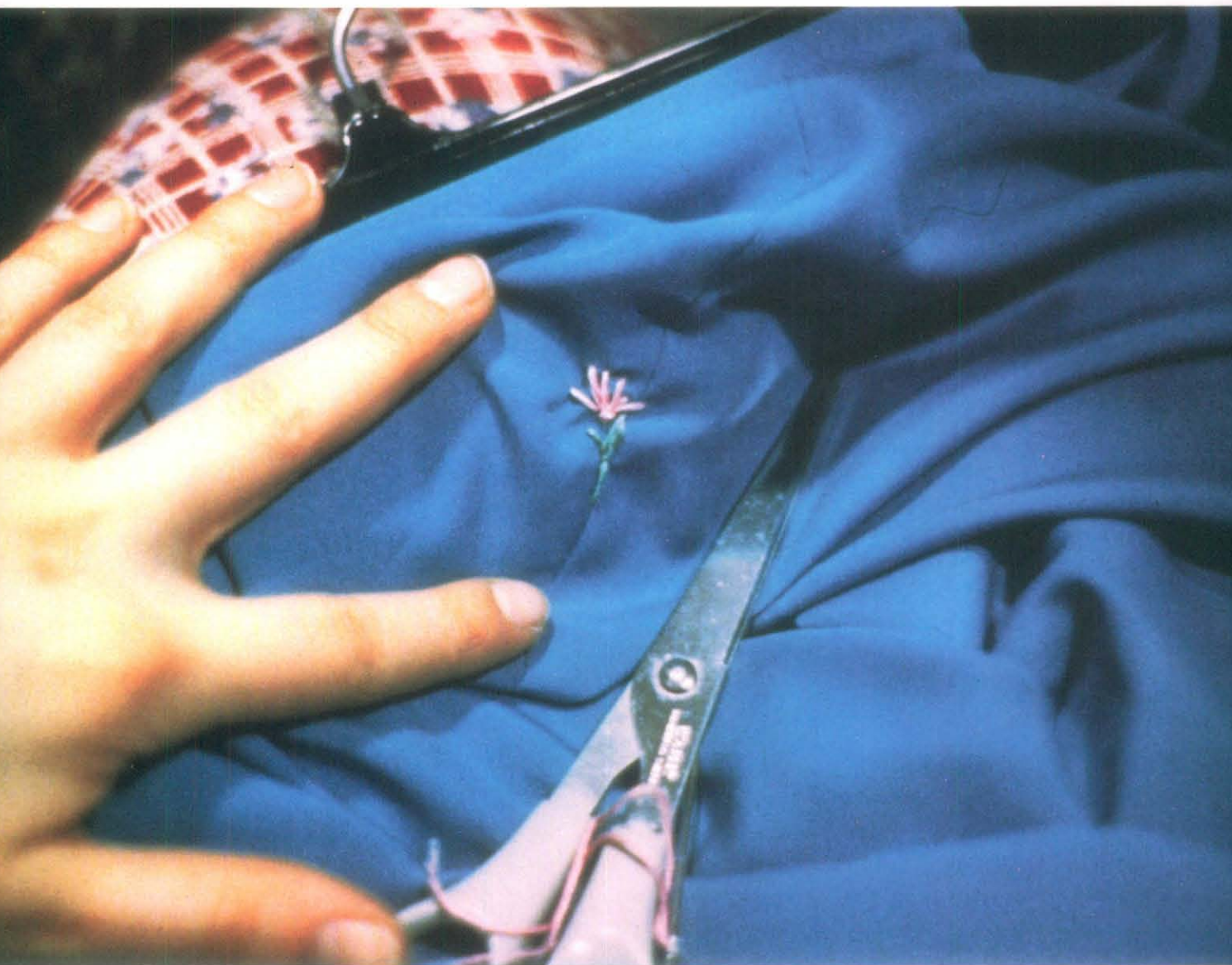
Simple détournement de la signalisation routière – des passages piétonniers laissés inachevés – les *Infiltrations urbaines* de Serge Le Squer ont ponctué le quartier où se trouve SKOL de manière très discrète, semant de légères incongruités dans la trame urbaine et quotidienne. Actes mimétiques illicites, ces demi-passages constituaient néanmoins de véritables gestes de résistance contre la normalisation de l'existence. La teneur poétique de ces ponts lancés sur la chaussée en faisait autant de questions posées aux citoyens, autant d'invitations à la pratique du risque et de l'investissement de soi.

En permanence du 22 septembre 2000 jusqu'à leur disparition à la fin du mois de mars 2001 dans les rues entourant l'église St. James à Montréal.





INFILTRATION  
INVESTIR L'ESPACE PUBLIC



Diane Borsato, *The Embroidery Bandit*, 2000  
broderie illicite sur des vêtements en magasin



# AVOIR LIEU, DISPARAÎTRE SUR QUELQUES PASSAGES ENTRE ART ET RÉALITÉ

PATRICE LOUBIER

Durant un an ou deux, il joua avec le vaste et vague projet d'être Président de la République. [...] L'essentiel, répétait-il, était de répandre son nom. [...] Mieux valait s'insinuer dans l'imagination du plus grand nombre d'une manière subtile et énigmatique. Macedonio choisit de profiter de son curieux prénom. Ma sœur et quelques-unes de ses amies écrivaient donc le nom de Macedonio sur des languettes de papier ou sur des cartons qu'elles oublièrent soigneusement dans les pâtisseries, sur les trottoirs, dans les vestibules, et les cinémas<sup>1</sup>.

Pour exprimer d'un trait l'esprit qui anime aujourd'hui tout un pan de la création, il faudrait parler, je crois, d'un désir de réel – et même davantage, d'une très concrète aspiration de l'art à *avoir lieu*. Que l'artiste infiltre maintenant son action au sein de l'univers économique, des échanges interpersonnels ou de la réalité sociopolitique, pareil constat ne devrait plus étonner après un siècle qui, des avant-gardes à l'art conceptuel, a vu se multiplier les incursions hors du musée, et se révéler la profuse indétermination des formes prises par l'œuvre d'art. Or, si le réel a toujours constitué un thème ou un contenu des œuvres, il est aujourd'hui en passe de devenir, au sens plein du terme, un véritable *matériau* – cela que l'artiste modèle, ce dont il joue et au moyen duquel il crée des signes. De là peut-être les aspects inattendus sous lesquels son travail a pu s'incarner récemment : l'air d'une chanson d'amour appris à une population d'oiseaux, un camp de réfugiés établi au centre-ville de Mont-

réal, un simple objet perdu, des citoyens touchés à leur insu, un prototype de clinique opérant en eaux internationales et destinée aux femmes des pays interdisant l'avortement<sup>2</sup>.

Mais davantage que ce caractère protéiforme, on notera l'acuité avec laquelle tous ces projets tendent à exister de la façon la plus concrète dans un réel élargi, au-delà du seul mode de la représentation. En ce sens, on ne saurait confondre le phénomène avec la simple indexation ready-made par laquelle Ben ou Manzoni, en dignes héritiers de Duchamp, étendaient virtuellement à toute chose la performativité jubilatoire de la signature : à l'expansion du concept d'art succède maintenant une exploitation patente de ce nouveau territoire par l'artiste. De fait, qu'un tel travail du réel (*a fortiori* quand il engage des personnes) soit une entreprise autrement plus délicate que sa seule désignation comme art, on le constatera en remarquant le rôle déterminant de la *négociation*

dans la création actuelle, qu'il s'agisse des résidences d'artistes, de l'interdisciplinarité ou des multiples formes de collaboration où l'artiste partage sa fonction d'auteur.

Tout se passe donc comme si s'inventait aujourd'hui une nouvelle donne des passages entre art et réalité, que l'on veut examiner dans le présent texte. On entendra ici la notion de réel à la manière d'un champ et d'un accent, c'est-à-dire comme ce *hors-l'art*<sup>3</sup> dont l'artiste contemporain n'a de cesse de s'emparer, et comme ce caractère *effectif* de situation à vivre que bien des œuvres revêtent dès lors.

Observer que ces pratiques prennent place hors du musée ne suffit donc pas à caractériser notre objet, car l'espace dit « réel », entendu comme milieu distinct des espaces consacrés de diffusion de l'art, est depuis belle lurette colonisé par la création artistique et les expériences *extra-muros* de la muséologie. L'avoir-lieu contemporain de l'art implique donc surtout, quel que soit par ailleurs l'endroit où l'œuvre se présente, de la faire se produire comme contexte ou circonstance, voire de l'installer à demeure dans le temps vécu d'un réseau de relations humaines (ainsi que le font notamment le collectif Les causes perdues avec leur *Atopie textuelle*<sup>4</sup>, et Devora Neumark au cours de *One Stitch at a Time*<sup>5</sup>). Entre autres transformations, l'ancrage de l'art au réel serait ainsi passé du *site* à la *situation*<sup>6</sup> ou, comme l'écrit Nicolas Bourriaud, de l'*in situ* à l'*in socius* ; les pratiques commensales, éminemment opérantes, tendraient dès lors à se fondre dans la vie en proportion même de leur effectivité.

On sera bien sûr tenté de reconnaître, dans cette dialectique où l'art disparaît en s'accomplissant dans une réalité transformée par lui, la résonance des avant-gardes historiques. Et tel est, certes, le dessein de maintes pratiques qui, à l'instar de l'« art public nouveau genre »<sup>6</sup>, envisagent l'activité artistique comme outil d'intervention sociale. Le public n'est plus ici simple spectateur, mais devient participant et sujet d'un travail de pédagogie civique et d'activisme collectif. On pourrait constater une inflexion similaire dans les formes nouvelles du monument, où la création de l'objet implique une part croissante d'échanges préalables entre l'artiste et la communauté d'accueil.

Mais privilégier un tel engagement manifeste ne permet pas de saisir la nouveauté du rapport au

monde dont témoignent beaucoup de pratiques actuelles ; cela néglige en effet la spécificité du moment historique dont participe leur émergence, notamment au regard de la *tangence* au politique qui les caractérise. Esquivant l'univocité aussi bien de la position engagée que d'une autonomie sans prise sur le réel, ces démarches consentent d'emblée à une portée relative de l'art, et réactivent sa fonction critique à une échelle micropolitique<sup>7</sup>. L'artiste ne prétend plus se faire l'éclaireur de quelque utopie à venir comme à l'âge héroïque des manifestes : c'est un commensal qui s'attable au présent, pour vivre avec autrui les échappées provisoires de « réalités augmentées »<sup>8</sup> qu'il bricole à partir du monde tel qu'il le trouve.

Telle est l'une des lignes de force de l'art relationnel que Nicolas Bourriaud s'est employé à théoriser<sup>9</sup>, art qui travaille à l'aune de communautés intersticielles créées par le biais de protocoles d'échange, de rencontre, de jeu ou de transaction. On pensera en particulier, au sein des *Commensaux* qui font l'objet du présent ouvrage, aux projets de Martin Dufrasne\*, d'Iwona Majdan\*, de Massimo Guerrera\*, de Diane Borsato\*, comme au *Théorème des Sylvie*\* de Sylvie Cotton.

Alliant fonction critique et recreation ludique, le concept de manœuvre, mis de l'avant au début des années 90 par le collectif Inter/Le Lieu, constitue lui aussi une catégorie pertinente pour penser les pratiques actuelles<sup>10</sup>. Si la création des *Territoires nomades*<sup>11</sup> ou le Symposium d'Amos de 1997 (*20 000 lieues sur l'Esmer*) en paraissent des manifestations abouties, les travaux de Guy Sioui Durand<sup>12</sup> ont montré que la manœuvre s'enracine dans une tradition déjà bien vivante dans l'art parallèle au Québec, notamment par les interventions de l'atelier Insertion de Chicoutimi.

Autre entrée possible, enfin, pour appréhender ce hors-l'art, l'importation généralisée de méthodes et de techniques issues de champs extérieurs au monde de l'art, par laquelle l'artiste se fait sondeur ou moniteur de peinture pour éléphants (Komar et Melamid), scientifique (Carsten Höller), brocanteur (Christine Hill), agent de counselling (le *Bunny Advice* de Valérie Lamontagne) ou documentaliste (Raphaëlle de Groot). Image éloquente de ce libre-échange disciplinaire, le « mimétisme entrepreneurial » aujourd'hui largement répandu où l'initiative de l'artiste prend la forme d'une offre de service ou de produit, modélisée à l'échelle réduite de



l'exposition (l'*Hybertmarché* de Fabrice Hybert de 1995), ou rendue plus largement fonctionnelle (le site Internet de la Mejor Vida Corp., mis sur pied par la Mexicaine Minerva Cuevas, par exemple<sup>13</sup>). L'adoption de raisons sociales par les artistes n'est qu'un autre signe du phénomène (ainsi du trio d'artistes vancouverois regroupées sous le nom de Ladies' Afternoon Art Society<sup>\*</sup>).

Pour tenter une reconnaissance de ce champ en pleine élaboration, je me propose de suivre le fil conducteur de la *dimension furtive* qui court à travers toutes ces démarches. Je débiterai avec le mimétisme, stratégie par laquelle plusieurs artistes investissent aujourd'hui le lieu public. D'autres démarches infiltrent plutôt le temps vécu que l'espace regardé ; faute d'un terme plus précis, je les qualifierai d'inoculations, en raison du caractère sporadique de leur manifestation et de leur capacité à se propager bien au-delà de l'action initiale de leur instigateur. Je m'intéresserai, enfin, à l'activité de certains artistes qui a lieu, parfaitement amphibologique, et *pour* le monde de l'art et *dans* l'espace social large. La constellation que j'esquisse ici vise moins à fixer le sens de la création actuelle dans des catégories générales qu'à proposer une cartographie *ad hoc*, à partir de laquelle on puisse réfléchir sur un phénomène qui, me semble-t-il, mérite examen.

## Mimétismes

Le caractère furtif sur lequel je veux me pencher n'est, en un sens, pas inédit : on le trouve déjà dans la dimension mimétique de plusieurs œuvres *in situ* des décennies précédentes, tels les affichages sauvages de Daniel Buren ou les panneaux électroluminescents de Jenny Holzer. La nature de l'intervention et son intégration au contexte, ici, ont pour effet d'en camoufler le statut artistique (du moins aux yeux d'un public non prévenu). Parce qu'elle mime ou adopte comme support quelque élément de l'environnement urbain, et qu'elle se donne à voir sans intitulé ni enseigne, l'œuvre pourra ne pas apparaître comme art, jouant de sa nature ambiguë pour inciter le spectateur au jeu de l'observation attentive et lui ménager le frisson de surprise de son surgissement inopiné.

Or, dans bien des pratiques récentes ce mimétisme est exploité à dessein comme facteur stratégique déterminant du rapport de l'œuvre à son contexte



Intervention anonyme (?), mot « Trottoir » peint sur les trottoirs à Montréal, 2001. Photo : M. de Broin

de réception. En résulte un mode de présence singulier dont plusieurs auteurs ont récemment fait état, et dont on pourrait recenser les traits constitutifs d'après leurs textes (Marc-Olivier Wahler, commentant l'événement *Transfert* tenu à Bienne, Suisse, en 2000, a même parlé d'une *esthétique de la furtivité*<sup>14</sup>). L'œuvre furtive ne se remarque d'abord que par hasard, au fil de la promenade par exemple (Catherine Grout, Marie Fraser<sup>15</sup>) ; elle est appréhendée comme une anomalie qui rompt avec la familiarité du lieu, quoique de façon discrète. Paul Ardenne<sup>16</sup> la dira « inorganique » puisqu'elle ne procède pas d'une demande de spectaculaire, mais qu'elle participe d'une « esthétique de l'entrave », opposant son inertie à la transparence efficace du tout-communication. Elle est à cet égard occasion d'un hiatus du temps vécu, voire source d'émerveillement (Suzanne Lacy<sup>17</sup>). Aiguisant l'attention, elle peut même nous amener à supposer d'hypothétiques gestes d'art à l'origine des détails inusités que nous apercevons : ainsi du mot « trottoir » peint au pochoir sur des trottoirs du Plateau-Mont-Royal, tautologie (involontaire ? préméditée ?) apparue durant l'automne 2001. Quoi qu'il en soit de la nature de l'intervention, notre rapport au réel, lui, se voit vivifié par la fiction que nous projetons momentanément sur le monde. Pur surgissement, pure survenue, telle serait en définitive la qualité de présence de l'œuvre furtive, dont on pourra





Devora Neumark  
*Indices fragmentés, 1992-*  
pierre funéraire





Bogomir Ecker, *Territory B*, 1998  
sculpture en aluminium dans un espace  
de stationnement condamné  
Photo : Q. Bertoux



trouver aussi le mode dans l'espace médiatique ; témoin *Surface Sourire\**, une vidéo de Sylvie Cotton diffusée de manière anonyme, sans clé ni générique, sur les ondes de Télé-Québec, qui réactive la tradition des « media break-ins »<sup>18</sup>.

De fait, l'intrusion furtive tend à parachever l'intégration mimétique de l'*in situ* en confinant à un silence visuel. Dans un passage qui ouvre son livre sur l'art public<sup>19</sup>, Catherine Grout s'est penchée sur l'expérience que suscite la découverte de ce type d'œuvre, à propos d'une sculpture de Bogomir Ecker présentée en 1998 durant la Biennale d'Enghien-les-Bains. *Territory B* se présentait comme un petit cône tronqué fait d'aluminium, posé sur une portion de trottoir et entouré de petites barrières ; le caractère insolite de l'objet, apparemment dépourvu de fonction, se voyait contrebalancé par un matériau et une mise en place suggérant le mobilier urbain. Grout note que l'intérêt de l'œuvre ne réside pas tant dans ses qualités visuelles ou plastiques, assez quelconques, que dans l'étrangeté même de sa présence au sein du site, à la fois discrète et ambiguë.

Effleurer l'attention, mais sans cesser de se fondre dans le décor urbain ; troubler, mais à peine : l'œuvre furtive infiltre davantage le milieu qu'elle ne s'impose à lui par une rupture ou un déplacement marqué<sup>20</sup>. Les *Field Works* de Tadashi Kawamata, arrangements précaires de matériaux de rebut qui se distinguent à peine d'un entassement fortuit, illustrent bien cette visée : réaliser une forme qui n'apparaît dans le paysage urbain que pour s'y résorber aussitôt, dès qu'elle est



Gilbert Boyer, *Comme un poisson dans la ville*, 1988-  
plaque de marbre gravée

aperçue par quelque promeneur. On pourrait décrire comme une fulgurance sourde l'équilibre précaire que ce genre d'intervention négocie entre écart et discrétion. L'altération du milieu qu'elle provoque, en raison même de sa subtilité, exige un temps d'accommodation pour être perçue et appréciée, condition qui favorise d'entrée de jeu les utilisateurs du site, que sa familiarité rend en définitive plus apte à en éprouver l'interférence, à l'assimiler (voire à la cultiver) au fil du temps.

Ce que semblent décrire ces observations, c'est au fond le mode d'être profondément ambivalent de ces œuvres : une présence qui *existe* obstinément tout en passant inaperçue, à la fois offerte et dérobée, telle une monade faisant retraite au cœur même de l'extériorité du monde. Il est tentant d'y voir un reflet de l'intersubjectivité contemporaine au sein d'une civilisation urbaine en proie à l'atomisation et à la globalisation du social – un nuage de particules élémentaires s'attirant et se tenant en respect les unes les autres, oscillant entre l'attraction de la dépendance à autrui et la réserve de l'autarcie, et tentant de recomposer un être-ensemble précaire en s'agrégeant dans des communautés plurielles et fluides.

Dans le fait élémentaire de la simple existence qu'exacerbent ces intrusions furtives, on verra aussi le pari d'atteindre à une *pérennité subreptice*, comme si la discrétion de ces hôtes clandestins de l'espace public leur conférait, presque, la longévité du monument. Pertinente à cet égard est la douzaine de pierres funéraires récupérées d'une fabrique qui, déposées par Devora Neumark dans quelques parcs de Montréal en 1992, ont



subsisté dans leur site d'adoption durant plusieurs années (on peut toujours apercevoir l'une d'elles dans le parc Norman-Bethune, boulevard de Maisonneuve). Dûment documentée dans le dossier de l'artiste sous le titre d'*Indices fragmentés*, et pourvue par là du statut au moins implicite d'œuvre (ou, pour prendre les termes de Georges Dickie, de « candidat à l'appréciation esthétique »), l'opération n'en a pas moins été à l'origine une initiative individuelle, réalisée indépendamment de tout événement ou exposition.

En minimisant ainsi la diffusion de son geste, Neumark se trouvait à en différer la réception, et à mettre entre parenthèses (au moins provisoirement) le statut de *réalisation d'artiste* qui s'y serait attaché autrement. Cette façon de procéder découle, on s'en rend compte, de la nature même du projet de l'artiste. Si nous pouvons faire état de ce geste, et en parler comme d'une œuvre, c'est évidemment parce que Neumark a en partie levé le secret dans lequel elle a opéré. Or, la chose incite à penser à toutes ces interventions probables qui nous restent inconnues en raison même de l'anonymat dans lequel sont demeurés leurs auteurs, ou tout simplement parce que ces derniers œuvrent hors du monde de l'art. À l'inverse, de telles initiatives, dès qu'elles en sont connues, peuvent s'y voir incorporer par le biais du discours théorique ou critique (l'activité de Rocky, intégrée à l'événement *off/site@toronto*, en est un bel exemple).

On observera par ailleurs que ces travaux impliquent souvent une appropriation plus ou moins clandestine du lieu public, la furtivité caractérisant alors tout autant le mode d'exécution que le résultat du geste. L'élaboration du *Monument contre le racisme* de Jochen Gerz a, par exemple, débuté comme une opération illicite et anonyme, avant de recevoir l'aval de l'État et de devenir commémoration officielle. Avec l'aide d'un groupe d'étudiants, l'artiste avait subtilisé nuitamment des pavés de l'allée centrale de Sarrebruck pour les remplacer par d'autres devant porter au verso le nom des 2243 cimetières juifs existant en Allemagne au début du III<sup>e</sup> Reich.

*Comme un poisson dans la ville*, un travail de Gilbert Boyer réalisé en 1988, indépendant lui aussi de toute participation à un événement d'art, constitue à cet égard un cas d'espèce qui annonce par bien des aspects le mimétisme actuel. Il s'agit d'une série de douze plaques de marbre sur



Christy Thompson, *Good for You*, 1998  
100 trophées disséminés dans la ville de Toronto

lesquelles Boyer a fait graver de brefs textes poétiques de son cru, et qu'il a ensuite apposées sur autant de façades d'immeubles du Plateau-Mont-Royal et de la Petite-Bourgogne durant l'automne 1988 ; une entente conclue avec leurs propriétaires assurait aux plaques une certaine pérennité. Comme pour laisser pleinement jouer la poésie et le mystère de ces nouveaux « occupants », et permettre aux promeneurs et résidents du quartier de les découvrir par hasard, Boyer ne diffusa que quelques mois plus tard des informations au sujet de l'œuvre – si bien qu'entre-temps une photographie d'une des plaques avait paru dans le quotidien *La Presse* pour faire état de leur apparition mystérieuse. Même si ces plaques étaient signées et se conformaient au décorum attendu de l'art public, il apparaissait vite qu'elles ne mimaient la commémoration officielle que pour en faire le véhicule d'une prise de parole individuelle, immortalisant quelque souvenir personnel ou impression fugace liés au site plutôt qu'un événement de l'histoire collective.

L'intégration au site, on le voit, n'en doit pas moins donner lieu à un *déplacement*, aussi ténu soit-il, seul apte en définitive à catalyser quelque relation inédite au milieu. Des projets comme ceux de Serge Le Squer\* et de l'atelier SYN-\* montrent bien ce compromis serré entre le mimétisme obligé de l'insertion (condition *sine qua non* du succès de la greffe<sup>21</sup>) et la nécessité du détournement minimal auquel les instigateurs doivent soumettre l'environnement qu'ils occupent.

À la différence de ces projets de longue durée, d'autres actions s'accommoderont d'un temps



plus court, comme celles du Montréalais César Saez ou encore certaines interventions sonores de Jocelyn Robert (les *Pièges à voix*, par exemple<sup>22</sup>). Souvent dotées d'une certaine espièglerie, tablant sur l'étonnement intempestif qu'elles provoquent et sur l'incongruité cocasse ou énigmatique de leur présence, ces actions sont proches de ce qu'Alain-Martin Richard a qualifié de « manœuvres par immixtion ». D'un humour plus pince-sans-rire est le projet *Good for You* de Christy Thompson, réalisé durant l'événement *off/site@toronto* : une centaine de petits trophées parsemant le centre-ville de Toronto et portant l'inscription « Good for You »<sup>23</sup>. Sous la forme d'une dissémination d'unités discrètes et comportant une indéniable dimension ludique et proxémique – celle de l'objet qu'on peut manipuler, voire emporter avec soi – ce travail de Thompson signale une stratégie pragmatique quelque peu différente.



Mathieu Beauséjour, *Survival Virus de Survie*, 1991-1999  
billet de banque estampillé

## Inoculations

Aux infiltrations essentiellement sédentaires du lieu public, modelées largement sur la signalétique ou le mobilier urbain, il faudrait en effet opposer un type d'intervention où l'œuvre, par la mobilité potentielle de son support et la ténuité de ses occurrences, est inoculée à la réalité même des circonstances vécues<sup>24</sup>. Je pense à ces signets que Devora Neumark glisse depuis 1997 dans des livres des librairies et bibliothèques où elle passe (*marked like some pages in a book*) ; aux billets de banque canadiens contremarqués par Mathieu Beauséjour de l'estampille *Survival Virus de Survie* puis remis en circulation pendant plus de huit ans ; à des séries de cartes distribuées par Sylvie Cotton ou Germaine Koh : autant de signes dont s'étonner, autant de petits objets à prendre avec soi, autant de véhicules potentiels grâce auxquels l'œuvre se réalise au fil de sa dissipation progressive.

Une intervention effectuée par Diane Borsato dans les premiers mois de 2000, *The Embroidery Bandit*, se révèle ici exemplaire : feignant d'essayer des vêtements dans diverses boutiques, l'artiste cousait à la dérobée de petites fleurs brodées dans leurs poches ou à leurs revers ; les vêtements étaient ensuite retournés à l'étalage, si bien qu'une douzaine de ces fleurs ont été mises en circulation. Non seulement l'artiste se cache-t-elle pour réaliser son geste, mais elle dissimule aussi son intervention comme pour mieux en retarder la découverte (de sorte que ce soit l'acquéreur éventuel du vêtement qui l'aperçoive, et non un employé de la boutique). Ce don en forme d'effraction, on le voit, est offert à l'insu même de son destinataire (le privant dès lors de toute possibilité de rendre) ; sa composante altruiste, qui l'inscrit bel et bien dans la démarche de Borsato – un travail sur la quête d'affection, de lien et de réconfort occasionnée par la solitude du citadin contemporain – ne l'exempte pas du caractère troublant que son intrusion peut receler<sup>25</sup>.

À l'instar des travaux mimétiques commentés plus haut, ces œuvres surgissent au gré du hasard – mais ce hasard est celui des gestes quotidiens de la vie (feuilleter un livre en librairie, s'habiller, recevoir sa monnaie lors d'un achat) plutôt que celui du spectacle de la promenade. Par ailleurs, si l'œuvre *in situ* repose toujours sur le régime visuel, qu'elle réaffirme même lorsqu'elle s'ingénie à déjouer le regard, ces pratiques d'inoculation, proches de la manœuvre, consistent davantage en des *protocoles d'intervention* : il s'agit chaque fois d'une quantité donnée d'éléments disséminés dans un quelconque espace-temps, selon un mode d'insertion particulier, et destinés à faire ponctuellement irruption au sein de l'expérience vécue.

Délaissant la visibilité collective de l'œuvre *in situ*, habitant l'univers des objets plutôt que celui des lieux, ces interventions ne s'adressent à un public averti que de façon indirecte : elles visent en fait à surprendre leurs destinataires au cœur des circonstances les plus quotidiennes, qui plus est à une échelle intime et proxémique. Et pour évanescents que soient les effets de leurs occurrences considérées isolément, il n'en reste pas moins que la liberté avec laquelle les auteurs de ces gestes font du réel un territoire de jeu et de création présente un indéniable caractère subversif.



On notera enfin l'affinité de ces pratiques avec le don à l'étranger que Jacques T. Godbout<sup>26</sup> associe à la société industrialisée : l'artiste agit en solitaire en faisant le pari que son geste aura une incidence anonyme, différée et *in absentiae* auprès d'une communauté virtuelle d'inconnus, constamment redessinée par l'aléa des rencontres auquel il abandonne son œuvre. Par quoi l'on pourrait conclure que l'inoculation combine le principe de la bouteille à la mer à celui de l'embuscade.

Don, communauté : ces termes suggèrent que ces interventions furtives ne sont pas si différentes des pratiques relationnelles : elles montrent en effet une commune volonté de déjouer la compartimentation de la vie sociale par la création inopinée d'interstices et de voies de traverse.

Qu'il s'agisse d'un artefact ou d'une situation d'échange avec autrui, il en va en effet chaque fois de tabler sur les virtualités créatrices de la condition d'étranger. D'un point de vue ethnologique, il est tentant de voir dans ces pratiques une volonté de réinventer une oralité qu'assumaient, dans les sociétés traditionnelles, des figures comme celle du *quêteux* dans le Québec d'autrefois, attendu pour les histoires, les chansons, les nouvelles qu'il colportait en échange de l'accueil de ses hôtes. Le leitmotiv du *visiteur* qui s'impose dans plusieurs pratiques récentes, que le rôle en soit joué par l'artiste (Madeleine Doré parcourant le Canada durant une année entière en se faisant héberger un peu partout pour *Bonheur d'occasion*; Devora Neumark\* se faisant couturière itinérante pour *One Stitch at a Time*) ou par le spectateur, invité par exemple dans ces œuvres hospitalières que sont le *Bed and Breakfast* ouvert par Claudine Cotton le temps d'une résidence au 3<sup>e</sup> Impérial de Granby, ou le cabanon de Jean-François Prost lors de *Chambre avec vues*, indique peut-être ainsi le désir de renouer avec une « vie commune » dont on sent qu'elle est aujourd'hui mise en péril<sup>27</sup>.

## Passe-murailles

Chez des artistes comme Matthieu Laurette et Gianni Motti, la dimension furtive concerne moins l'action elle-même (qui requiert la visibilité médiatique) que son statut. L'artiste met ici en branle son travail en faisant jouer des structures sociales qu'il emprunte, ready-made, au réel – par exemple, cette fameuse garantie de satisfaction censée rassurer le client, et que Laurette

prend, lui, au pied de la lettre, élaborant tout un système de subsistance grâce aux produits remboursables offerts sur le marché. Dans la série des *Apparitions* (1993-1995), Laurette assiste ou participe à des émissions de jeux télévisés ; sa présence, ayant tous les aspects de la sincérité, est par ailleurs diffusée au préalable comme prestation d'artiste par le biais de communiqués de presse annonçant l'événement. Sans doute l'actuel succès dont jouit son travail, outre bien sûr la pertinence de son propos (société de consommation, spectacle télévisuel, définitions de la citoyenneté, etc.), tient-il à ce qu'il se partage également entre symbolisation et activation concrète. Laurette explique d'ailleurs en entrevue que son propos « doit être valide à tous les niveaux, dans un discours artistique et dans un discours directement pratique. Le showroom *Mangez remboursé* à Paris était une exposition et en même temps un réel espace d'information<sup>28</sup> ». De fait, son système de remboursement, même devenu prestation artistique, c'est-à-dire apprécié au sein d'un dispositif de *représentation*, ne cesse pas d'être concrètement proposé comme formule efficiente dont chacun peut user. Si Laurette s'avère artiste en *donnant à voir* sa prestation télévisée ou l'usage astucieux des garanties de remboursement comme *formes* susceptibles en tant que telle d'une appréciation esthétique, ces formes n'en sont pas moins élaborées à même la réalité du marché ou de l'industrie du divertissement, elles participent de ces systèmes tout en suggérant un activisme *soft* apte à en montrer les failles. Pour paraphraser une formule de Marie Fraser<sup>29</sup>, l'artiste joue le jeu tout en le déjouant : il s'y insère tel un *rouage ironique* qui participe à la machine tout en la surplombant de sa lucidité distanciée.

Les actions de Gianni Motti, comme le montre Marc-Olivier Wahler<sup>30</sup>, témoignent d'un esprit similaire. Invité par exemple à réaliser une performance lors d'un vernissage à Nice, il détourne un car de touristes japonais pour les amener en galerie, faisant ainsi de chacun des deux groupes le public de l'autre. L'opportunisme presque cynique de Motti en fait bel et bien un commensal des médias contemporains, qu'il exploite à son profit tout en les alimentant de l'excentricité même de ses déclarations (revendiquer comme œuvre d'art telle catastrophe naturelle commodément fournie par l'actualité, par exemple). Le grain de sable, ici, bloque moins la machine qu'il n'en révèle le fonctionnement absurde ou les possibilités inhérentes de détour-

nement. À la différence de ce qui se passe pour les héritiers classiques du ready-made, les « revendications » de Motti ne sont pas entérinées par l'intermédiaire de l'exposition mais par leur parution dans les réseaux de presse et de télévision ; le champ de l'art se voit privé du monopole d'attribution de statut, et n'est plus qu'une courroie de transmission parmi d'autres de son activité.

Les démarches de Laurette et de Motti sont à cet égard intéressantes pour ce qu'elles révèlent de l'état du champ de l'art contemporain. Il n'est pas innocent qu'il s'agisse en définitive, surtout dans le cas de Laurette, de *pratiques d'existence*. Ainsi le système du « mangez remboursé » est-il découvert et improvisé comme un ensemble de trucs grâce auxquels Laurette, faiblement nanti, a pu subsister à peu de frais, ne devenant occasion d'art que dans un temps second. Tout se passe donc comme si le champ de l'art était aujourd'hui apte à intégrer les démarches d'« artistes sans œuvres », pour reprendre le mot de Jean-Yves Jouannais, le discours critique et la pratique de commissaire étant habilités à traiter comme tels des formes de comportements et de rapport au monde.

Or cette caractéristique d'une démarche vécue est très proche de toutes ces vies devenues œuvres léguées par la mémoire du champ littéraire (je pense au dandysme ou à la galerie de portraits de l'*Anthologie de l'humour noir* de Breton, par exemple). Non que Laurette ou Motti cherchent à s'imposer comme personnages d'une existence théâtralisée : c'est plutôt la dynamique de médiation de leur activité qui les rapproche de ces devanciers. Il ont en commun avec eux un comportement œuvré à même la « vraie vie », qui n'acquiert la prégnance et la force d'imaginaire de l'art qu'à la faveur du texte ou de la communication verbale qui en propage le rayonnement. On notera en effet que ces pratiques tendent à se cristalliser sous la forme de récits corpusculaires comme pour mieux se transmettre, tant par le bouche à oreille que dans les médias. Ce qui apparaît ici est la portée de l'*anecdote*, prise au sens littéraire du terme, comme stimulant de l'imaginaire et dans sa valeur d'exemple, dont Nicolas Bourriaud voit un modèle dans les récits de vie des philosophes présocratiques<sup>31</sup>.

On retrouve là un phénomène aujourd'hui largement étudié par la sociologie et la théorie institutionnelle anglo-saxonne : à des œuvres

devenant de plus en plus indissociables du réel répond la capacité du champ de l'art à adapter un paradigme pour les incorporer dans son univers de discours. S'ensuit une polarisation entre carrières exotérique et ésotérique de l'œuvre, qui existe en quelque sorte dans deux « mondes » – celui de la vie élargie dans laquelle son empirie se manifeste, et celui d'une communauté restreinte aux yeux de laquelle elle est décodée et investie comme signe.



La relation avivée au réel que j'ai tenté de décrire dans ce texte rend encore plus manifestes les règles nouvelles selon lesquelles nous comprenons un certain art contemporain : il s'agit moins d'apprécier des créations à la lumière des disciplines particulières dont elles relèveraient, que de se faire les témoins (et parfois les acteurs) des relations au monde que les artistes mettent en branle, des protocoles par lesquels ils interpellent et travaillent le réel. De là que bien des œuvres, par leur structure même, esquivent l'accessibilité naguère encore inhérente à l'exposition, et ne soient visibles qu'au sein même du lieu ou du contexte qu'elles investissent (ou, autre formulation du phénomène, que l'exposition se soit virtuellement étendue au tout du monde et de la vie). On retrouve ici l'une des dynamiques motrices de l'art au xx<sup>e</sup> siècle : le renforcement mutuel du *franchissement du musée* et de l'*affranchissement du métier*, aboutissant à l'indétermination croissante du travail de l'artiste. L'œuvre, envisagée selon ce paradigme, « disparaît » en raison même de sa vitesse de libération par rapport au médium et de l'effectivité de son avoir-lieu.

On notera enfin à quel point la notion de *jeu* se révèle opportune pour décrire certains aspects de ces démarches. Dimension ludique, d'abord, par contraste vis-à-vis du sérieux de l'action engagée ou de l'art politiquement orienté et, plus généralement, par rapport au prosaïsme fonctionnel de la vie ordinaire, dont ces interventions perturbent le cours. Dimension ludique, aussi, en raison de la légèreté même des moyens mis en œuvre, de la décontraction du geste. L'on pourrait d'ailleurs décrire plusieurs de ces projets comme de véritables tours joués aux dépens d'autrui. Le ludique amène ainsi à prendre en compte le *plaisir* que ce type de gestes peut procurer à leur instigateur : jouissance de se soustraire à l'uni-



versel impératif de faire sens, d'en tourner le principe en dérision, de goûter une certaine gratuité, d'atteindre autrui à son insu. Il n'est pas jusqu'aux formes d'intervention plus ouvertement critiques ou dissidentes, comme celles du Critical Art Ensemble ou des Surveillance Camera Players<sup>32</sup>, dans lesquelles on ne pourrait trouver cette composante de plaisir.

Pareil esprit de *ruse* s'avère bien différent, on le constate à nouveau, de la volonté d'efficace pratique de l'art sur le terrain de la réalité politique. On peut y voir une des formes de ce quant-à-soi duplice grâce auquel ce que Michel Maffesoli<sup>36</sup> appelle le social s'accommode du flou de la vie et assure sa « perdurance » en soustrayant la quotidienneté vécue à la rigidité des cadres idéologiques pensés en surplomb d'elle. Assujettissant une part du réel aux règles d'un *ludos* tout arbitraire, proposant à autrui d'inventer avec lui ce précaire interstice d'imaginaire vécu, l'artiste



Intervention anonyme (?), « ART », signes d'arrêt détournés en divers endroits à Montréal, 2001. Photo : M. de Broin

émancipe du coup quelque circonstance donnée de l'hégémonie ustensilière. Rien de frivole, donc, dans cette désinvolture apparente : il n'en tient qu'à nous d'y entendre une invite à mieux habiter la vie – quelque chose comme une acceptation enjouée de la profonde relativité du réel.

1 Jorge Luis Borges, « Macedonio Fernandez », dans *Jorge Luis Borges*, Paris, Cahiers de L'Herne, 1964, p. 68-69.

2 Pour ne prendre que quelques exemples tirés de l'actualité récente. Dans l'ordre : œuvres de Carsten Höller, *L'Action Terroriste Socialement Acceptable*, Germaine Koh, Diane Borsato, Atelier van Lieshout.

3 J'emprunte le terme à Paul Ardenne, dont les travaux s'emploient à baliser ce champ. Voir « Le brouillage des représentations », dans *Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du vingtième siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1997, p. 279-311, ainsi que P. Ardenne, Pascal Beausse et Laurent Goumarre, *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*, Paris, Éditions Dis Voir, 1999.

4 L'astérisque indique que les projets mentionnés sont présentés ailleurs dans le présent ouvrage.

5 Élaborant une histoire des transformations de la notion d'*in situ* des années 60 aux années 90, Miwon Kwon traite notamment de la question en termes de « formation discursive ». Voir « One Place After Another: Notes on Site Specificity », *October*, n° 80, printemps 1997, p. 85-110.

6 Voir Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995, et Mary Jane Jacob, *Culture in Action*, Seattle, Bay Press, 1995.

7 Voir P. Ardenne et Christine Macel, *Micropolitiques*, Grenoble, Centre national d'art contemporain-Magasin, 2000.

8 Pour reprendre la belle expression de Doyon/Demers (voir le texte du duo d'artistes plus loin en ces pages).

9 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.

10 Voir la définition qu'en donnait en 1991 Alain-Martin Richard dans le texte « Matériau manœuvre : énoncés généraux » réédité dans le présent ouvrage.

11 Voir Collectif Inter/Le Lieu, *Manœuvre nomade*, Québec, Inter Éditeur, 1995.

12 Voir Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèles au Québec 1976-1996*, Québec, Inter Éditeur, 1997.

13 Adresse : <http://www.irational.org/mvc/english.html>.

14 Marc-Olivier Wahler, *Transfert*, Bienne, Transfert, 2000, p. 10.

15 Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2000; Marie Fraser, « Sur l'expérience de la ville », dans M. Fraser, Marie Perrault et al., *Sur l'expérience de la ville*, Montréal, Optica, 1999.

16 P. Ardenne, « L'art inorganique et la ville contemporaine », dans *L'art dans son moment politique : écrits de circonstances*, Bruxelles, La lettre volée, 1999, p. 249-263, ainsi que son texte dans la présente publication.

17 S. Lacy, « Seing Mud Houses », dans Kym Priesse, dir., *Accidental Audience: Urban Interventions by Artists*, Toronto, off/site@toronto, 1999, p. 69-74.

18 Selon le terme de Shu Lea Shang cité par S. Lacy dans son introduction à *Mapping the Terrain*, op. cit., p. 26.

19 C. Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, op. cit.

20 C'est en ce sens que j'avais utilisé le terme de « commensalisme » à propos des travaux *in situ* de Buren, qui exploitent le contexte sans lui infliger de métamorphose marquée, à la différence des interventions plus ostensibles d'un Christo, par exemple. Voir P. Loubier, « Du ready-made inversé chez Daniel Buren », *Imposture*, n° 6, 1993, p. 6-13.

21 J'emprunte le mot à M.-O. Wahler, *Transfert*, op. cit.

22 Jocelyn Robert, « Les Réseaux 3 : Pièges à voix », *Inter*, n° 51, 1991, p. XIV.

23 Voir K. Priesse, dir., *Accidental Audience*, op. cit., p. 54-55.

24 Pour plus de détails sur les pratiques traitées dans cette section, je renvoie le lecteur à mon récent article, « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute*, n° 101, 2001, p. 99-105.

25 Sur ce projet, voir P. Loubier, « Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive », actes du colloque « Les nouvelles tendances en art alternatif et leurs discours », à paraître dans *Inter*, n° 81, en 2002.

26 Jacques T. Godbout et Alain Caillé, *L'esprit du don*, Montréal, Boréal, 1992.

27 Pour quelques pistes sur cette question, voir Léon Bernier, « Le public artistique, une œuvre de création », *Possibles*, vol. 23, n° 4, automne 1999, p. 94-102.

28 Matthieu Laurette, « Économies parallèles », *Blocnotes*, n° 15, p. 49.

29 M. Fraser, *Le ludique*, Québec, Musée du Québec, 2001.

30 M.-O. Wahler, « Gianni Motti. Au-delà du réel », *Artpress*, n° 268, mai 2001, p. 45-50.

31 N. Bourriaud, *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999.

32 Quelques exemples : faire rouler un train électrique dans un endroit public (CAE), jouer des saynètes devant les caméras de surveillance publiques (SCP). Voir Critical Art Ensemble, *La résistance électronique et autres idées impopulaires*, traduit de l'anglais par Christine Tréguier, Paris, L'éclat, 1997; et le site des Surveillance Camera Players : <http://www.notbored.org/the-scp.html>.

33 Voir notamment *La conquête du présent : pour une sociologie de la vie quotidienne* (1979), Paris, Desclée de Brouwer, 1998.

# SLIPPING IN AND AWAY

GERMAINE KOH



## 1.

Often, the best thing is to disappear. Pass undetected. There are many ways to do this. You can be smaller, or quieter, or more transparent, than anyone expects. Or you could be everywhere, blending into the world. You could be so fleet that they wonder if you ever were there. You could be a puff of smoke.

You can walk away. Make a point of it. Make a show of it, even. They will wonder where you're going. They will want to come along.



## 2.

Sometimes it's good to stay around, too.

It might seem that you're not doing much. You might just sit and watch. You might do the same thing over and over and over again, or move things from one place to another, or take them apart and put them back almost exactly as they were. People will think you're innocent, and they'll leave you to your own devices. Let them underestimate you.

You can bide your time. Go slow. Yield to traffic.







### 3.

Observe the lay of the land; take stock of your surroundings. Every element could be significant. It helps to spread out, disperse. Maintain as many points of contact as possible. The more ordinary your means, the more ground you can cover.

Look around you. You will find that many common objects can be used as tools. Examine these carefully. They can tell you much about their habitats and the people who made them. You can also enlist the local populace directly; they will know the best way.



### 4.

Listen to local stories. Try to speak the native dialect. Adapt yourself to the prevailing conditions and customs.

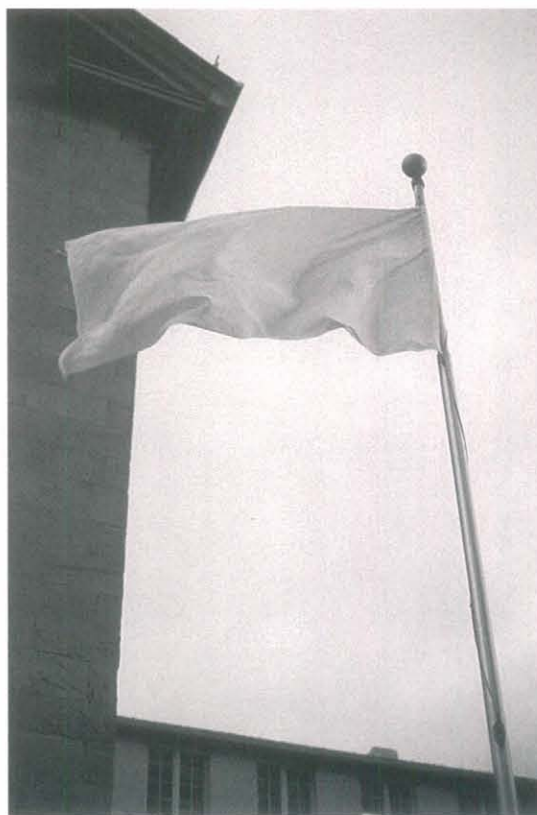
You can make do with very little.



## 5.

In times of crisis, play dead. Move so slowly as to seem inert. Be indistinguishable from your surroundings. Give up your identity; be anonymous. Working unnoticed, you can make modest changes that will take hold. Though almost invisible, your actions will have an effect, in time. It is likely that you will be forgotten.

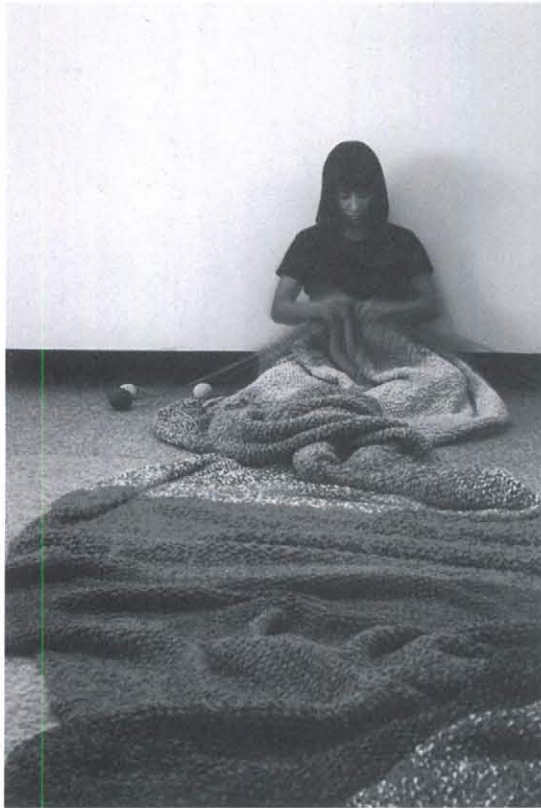
Be quiet. Be weak. Turn the other cheek. Sometimes surrender is the best way to slip in.



## 6.

Other times, you have to hold your ground. When faced with an unacceptable situation, you may need to provide some resistance. Learn to give with the punch, to fall and roll. Learn how to be solid and stubborn. Developing a certain stupidity helps you face the world openly. You're not trying to escape, so you have to like the impact.





One of three photographs found September 1995, Guigues Street between Dalhousie and Cumberland Streets, Ottawa  
Verso marked "FUJICOLOR paper"

published by G.Koh, 1996  
Box 20032 K1N 9N5 Canada



## 7.

At times, it helps to play by the rules. Often the existing procedures actually let you do what you want.

Still, you don't want to lie. There's no point in pretense and no honour in disguise. You shouldn't do anything you can't believe. You can stay silent, though. You can also change the topic. You can waver, be ambiguous, equivocate. Keep something in reserve. Let them work it out on their own.

## 8.

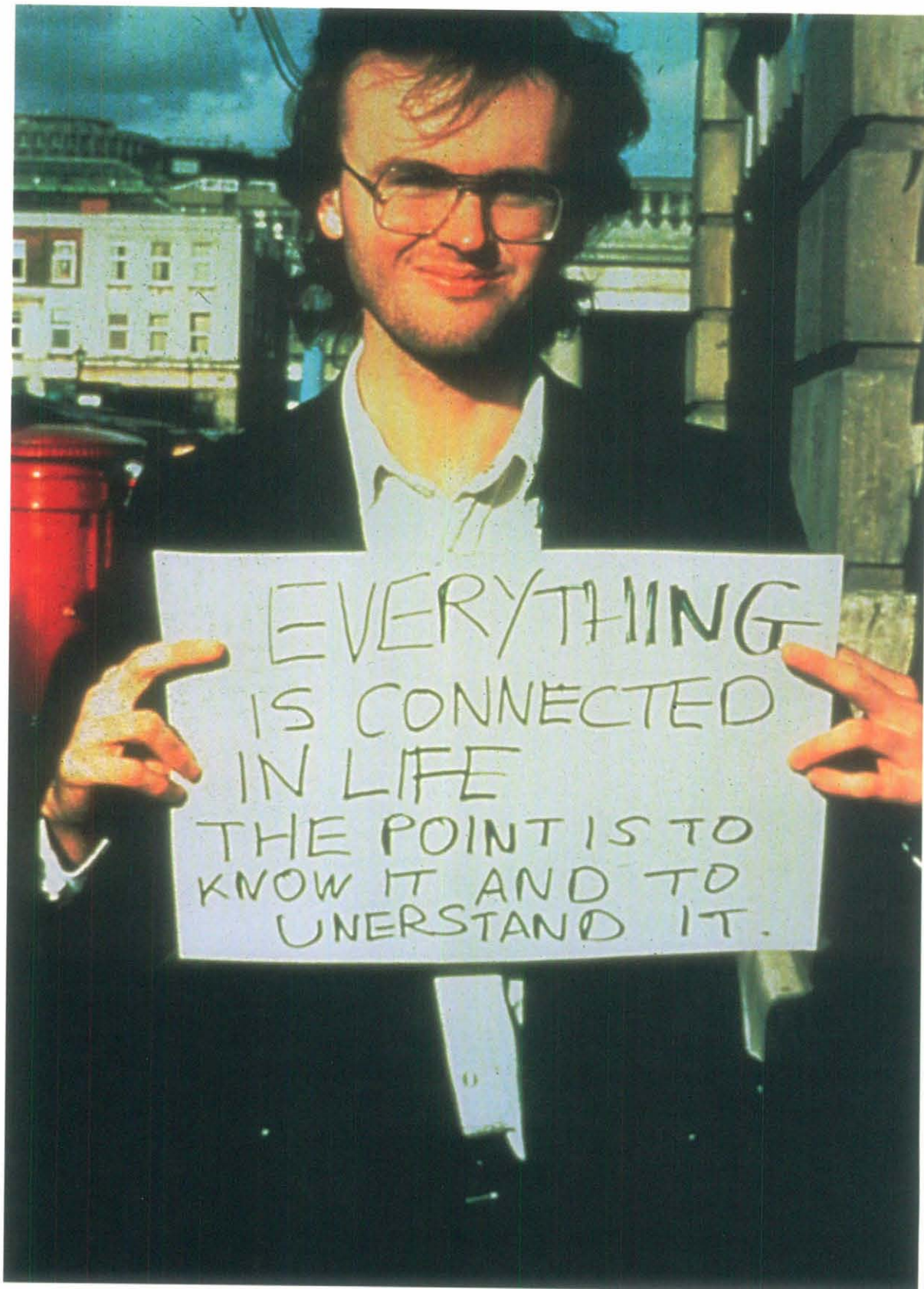
Sometimes you can work on forgetting. People worry about forgetting. They don't like to feel that things are slipping away. That gets their attention. It also helps to mention things already lost. Sometimes that leads them to think about those that are still here.

Pay attention. Take care. Always be prepared.

Let them wonder.

### Figures:

1. *Prayers*, 1999, computer interface capturing office activity and retransmitting as Morse-encoded smoke signals. Photo: G. Koh
2. *Watch*, 2000, week-long performance for storefront display window. Photo: P. Klygo
3. *Poll*, 1999, metal fence post planted in well-worn walking path. Photo: G. Koh
4. *Thanksgiving*, 1999, set of coupons distributed in *The Globe and Mail*. Photo: G. Koh
5. *Forum*, 2000, site-specific installation using abandoned books. Photo: G. Koh
6. *Surrender*, 1999, white flag. Photo: G. Koh
7. *Knitwork*, ongoing since 1992, unravelled used garments with documentation. Photo: D. Clearwater
8. *Sightings*, 1992-1998, series of offset postcards printed from snapshots found in public places, editions of 2500. Photo: G. Koh



Gillian Wearing, *Sign that Say...*, n° 71, 1992-1993  
épreuve couleur



# L'ART PUBLIC

## AMBIGUÏTÉ ET CRISE DE L'IMPACT

PAUL ARDENNE

De toutes les formes d'art inventées au xx<sup>e</sup> siècle, l'« intervention » demeure l'une des plus significatives. Par intervention, on entendra tout à la fois l'action consistant pour l'artiste à se projeter dans l'espace public, une volonté d'implication et le recours au principe d'une esthétique de l'irruption. D'un même tenant, l'intervention fait de l'artiste un acteur social et un perturbateur.

De concert avec la « mode de l'art », cependant, la fin du xx<sup>e</sup> siècle tend à banaliser les opérations artistiques de type « intervention », celles-ci s'avérant de surcroît de plus en plus soutenues par les pouvoirs publics. Ce courant, aujourd'hui, devient pléthorique. Loin de toujours avoir valeur de subversion ou de célébration de la démocratie, il représente souvent, outre un exemple d'inféodation de l'art à une officialité à l'occasion manipulatrice, un des éléments du « spectacle social », parfois même une offre de divertissement.

À cet art d'intervention « organique », attendu, sans surprise, se surajoute toutefois un art public « inorganique », inattendu, usant à sa guise de l'espace urbain, fruit de la volonté de certains artistes d'échapper à tout magistère et de s'emparer librement de la ville. Ce type d'art « inorganique » pose, plus que d'autres, la question du lieu de l'art et de la relation au public : relation d'attachement, relation polémique, voire carrément non-relation, tandis que la ville en tant que telle devient un espace à la fois problématisé et « augmenté » par la création artistique.

### L'art d'intervention, rappels historiques

En tant que genre artistique, l'intervention naît avec les avant-gardes du début du xx<sup>e</sup> siècle. On

la pressent chez les futuristes italiens, à travers diverses actions publiques orchestrées par Marinetti, par exemple lorsque le Manifeste inaugural du mouvement futuriste est publié à la une du *Figaro* le 20 février 1909, ou encore à Milan, en 1924, quand des artistes manifestant leur soutien au fondateur du futurisme, rallié au fascisme, pavoisent la galerie Vittorio Emanuele avec un immense drapeau italien. La parade dada berlinoise saluant la sortie du premier numéro de *Jedermann sein eigener Fussball* (1920) apparaît déjà comme une formule type d'intervention artistique : défilé d'artistes avec orchestre et danse, sollicitation du public, proclamations militantes à caractère esthétique-politique. Après Octobre, les manifestations spontanées de l'avant-garde russe assoient elles aussi le principe de l'intervention artistique et contribuent à en justifier l'existence. Décorations murales, scènes temporaires installées à même la rue, trains ou navires (tels que *L'Étoile rouge* en 1919-1920) ornés de figures révolutionnaires et essaimant dans la jeune Russie soviétique sont plus que des formes d'enthousiasme qui, lassés brusquement de l'espace étrié de l'atelier, auraient choisi de se donner cours au grand air. Ils sont plutôt le résultat d'un déplacement radical du lieu ordinaire du travail artistique, l'atelier se devant dorénavant d'épouser la place publique où se joue l'histoire en marche. Unissant création et spectacle, le dehors est requis ici comme lieu « naturel » de l'art, dans la perspective de la célébration ou de la polémique immédiates : milieu où s'abolit (du moins, où se réduit de manière sensible) la distance physique et symbolique entre l'œuvre et son spectateur, où l'esthétique de représentation cède devant celle de la présentation.

Héritier de la modernité et de ses innovations, l'âge contemporain de l'art recourra sans modération au principe de l'intervention artistique. Dès

avant les années 60, diverses formes de présence artistique *au dehors* dessinent ainsi le profil d'un artiste nouveau, spécialisé dans le maniement de l'effet direct, expert en manipulation publique et apôtre d'une culture de l'impact. Qu'il s'agisse, entre autres exemples innombrables, de la publicité sibylline qu'un Dan Graham égrène le long des colonnes de revues *People* (*Figurative*, 1965), des voyages organisés que règle Wolf Vostell à Cologne ou à Paris (les *Cityrama*, 1962), de la promenade dans Vienne de son corps peint par Günter Brus, des sept mille chênes que Beuys plante à Cassel en 1977, des immeubles d'habitation découpés par Gordon Matta-Clark, des parades du zoo ou encore des « sculptures de passage » de Pistoletto à la fin des années 60, des emballages de sites urbains de Christo et des « affichages sauvages » de Daniel Buren, voire même de la diffusion massive du tag, ce déchaînement de la signature dans l'espace public des villes occidentales (à partir de 1969 à New York), une même passion de la confrontation directe est au travail, qui donne ses lettres de noblesse au genre de l'intervention artistique en le créditant de réalisations autrement frappantes que celles trônant au même moment sur les cimaises des galeries d'art. Une différence entre art du dehors et art du dedans, on s'en doute, qui n'est pas seulement d'ordre morphologique. En ce qu'elle déplace l'énergie artistique du champ de l'intimité à celui de la présence publique rayonnante, l'intervention artistique re-qualifie le rôle et la fonction de l'artiste, le désignant comme un missionnaire inattendu de l'âge démocratique : un apôtre de la transivité sociale, celui qui vient porter l'art là où il n'était pas jusqu'alors d'usage ou de tradition qu'on pût s'y confronter.

## **L'art d'intervention aujourd'hui, sous son mode officialisé**

Passé le temps des expériences, la banalisation de la pratique « interventionniste » affaiblira rapidement la portée réelle de l'art d'impact, avec cette incidence, rançon d'un succès inespéré : la dimension activiste de l'intervention se convertit bientôt en offre de spectacle. De perturbateur ou relationnel sur un mode polémique, l'art d'intervention tend à se faire décoratif, changé en un ornement complémentaire du paysage de l'art. Pas un programme d'exposition d'art vivant, à partir des années 70, qui ne propose son volet « intervention artistique » – non sans instiller en sous-

main cet alibi bien connu : si l'art est dans la rue, au dehors, c'est qu'il est forcément indispensable, en plus d'être bien portant. Soutenue bientôt avec diverses nuances par les pouvoirs publics, une telle tendance s'amplifie avec l'intégration institutionnelle de l'art propre aux années 80, grosse d'une double conséquence : d'une part, la prolifération de l'art d'intervention programmé ; d'autre part, une politique permissive de commandes ou d'autorisations tirant vers l'animation culturelle, un art à l'origine voulu comme réfractaire ou dissident. Voir, à titre d'exemple, les projections publiques de Wodiczko réalisées en accord avec les pouvoirs locaux, les *Truismes* que Jenny Holzer propose aux passants au moyen de placards électroniques, ou encore les affiches au contenu cinglant de Barbara Kruger bientôt claquemurées dans les centres d'art, etc., dans une liste interminable à clore qui voit l'« *ex situ* » remplacer l'*in situ* et cet *ex situ* devenir un lieu commun dont la stratégie, pour l'artiste, se présenterait de la manière suivante : sortir pour mieux rentrer, en l'occurrence, travailler délibérément hors de l'institution de manière à attirer sur soi l'attention et à pouvoir l'intégrer en retour.

À tout le moins, un tel mouvement d'intégration (de mise au pas ?) de l'art d'intervention ne manque pas de produire un effet d'équivoque. De l'ordre du renversement (ce qui devait se saisir du réel est à son tour saisi), cette inflexion vers la récupération se traduira, dans le pire des cas, par le sévère amoindrissement de la portée médiatique de l'intervention et, terme peu glorieux du processus, par la réduction de cette dernière à la valeur signalétique. À Bâle, en 1969, l'intervention de Buren, qui choisit d'exposer hors de la Kunsthalle où Harald Szeemann organise *Quand les attitudes deviennent forme*, est une proposition réellement polémique. Vingt ans plus tard, à Münster (en 1997, dans le cadre du *Skulptur Projekte*), l'intervention de l'artiste tient d'un spectacle quelconque : alignements de drapeaux au-dessus de l'artère la plus touristique de la cité westphalienne, que personne d'ailleurs ne remarque tant ceux-ci s'assimilent à n'importe quel décor urbain de période festive. Voilà un indice éloquent tant de la dilution de la pratique artistique interventionniste que de la position de repli de l'artiste (qu'on espère consciente) sur le terrain de l'œuvre *offerte* (et non plus imposée à une collectivité rétive, indifférente ou d'abord non concernée), *consentante* (et non plus cabrée) et, finalement, *inoffensive*.



À cette dégradation pratique, il conviendra d'ajouter cet autre travers, fruit de l'intensification et de la géométrie variable des pratiques d'art « interventionnistes » : l'imprécision croissante du concept même de l'art dit d'intervention. Quel point ont en commun un Jean-Ludovic Kaufner distribuant aux passants des bols de riz à Bénarès et un Yves Klein promenant un monochrome entre Paris et Nice sur le toit de sa voiture ? Un André Cadere arpentrant Paris au moyen d'un énigmatique bâton multicolore et les dessins de corps gisants qu'Ernest Pignon-Ernest couche au métro Charonne à l'occasion du centenaire de la Commune ? Convergence introuvable, le seul point commun à de telles propositions n'excédant pas le recours à la rue ou à un espace hors galerie.

Autre élément de la dégénérescence du genre « interventionniste », enfin, la notion même d'espace d'intervention n'est pas sans enregistrer, dès les années 50 un ostensible flottement sémantique. Les happenings de Kaprow, dès leurs débuts, se déploient indifféremment dans l'espace public ou dans l'espace intégré de l'art que forment galeries et musées. Qu'un David Hammons, durant les années 80, comme en écho à Kaprow, choisisse d'exposer aussi bien au musée qu'à même la rue ne signifie sans doute pas que l'on puisse mettre le signe égal entre deux territoires qu'*a priori* tout distingue. L'un et l'autre de ces territoires, pour autant, n'en sont pas moins contaminés, sinon échangeables. Dorénavant, le dehors de l'art peut devenir son dedans et vice versa, un phénomène de croisement ou de recouvrement topographique qu'intensifient, au cours des années 80, la « mode de l'art » et son régime particulier d'existence qui suppose une omniprésence de l'art (du musée à la rue en passant par les sommets alpins, les toilettes, les chambres d'hôtel, les jardins publics, les souterrains urbains, une caserne de CRS, etc.). Le « tout-musée » des années 80, on le sait, c'est aussi bien la promotion d'un musée aux barrières symboliques abaissées, ouvert à tous autant qu'à tout, que celle de ces sections muséographiques hors-les-murs ou sans mur, sorte de musée de rue, dont se dotent le plus souvent les manifestations artistiques institutionnelles de grande ampleur, promptes à se parer d'un versant « interventionniste ». Or une telle promotion, parce que niveleuse, anéantit toute certitude quant à savoir où l'intervention doit avoir lieu (et où elle a lieu vraiment, l'extérieur étant devenu l'intérieur...). Au juste, il n'y a plus ni dedans ni

dehors mais, au terme de la captation et de l'investissement institutionnels de chaque territoire topographique, une conversion à l'art de tous les lieux possibles et imaginables, le fait que ces lieux soient fermés ou ouverts n'ayant plus guère d'importance. Que dire enfin de l'apparition du cyberspace, avec les années 90, qui dilate la notion d'espace public et qui fait même de tout espace un espace public ou *a priori* public, l'espace non public se révélant dorénavant interstitiel, voire résiduel ? Au bout du compte, finit par valoir cette impression, dont l'artiste adepte des sorties en ville se débarrasserait volontiers : si l'art d'intervention est l'irruption de quelque chose, c'est bien celle de sa propre crise.

Cette crise, au demeurant, le croissant développement d'un art de la *mobilité* l'alimente de manière révélatrice. Avec les années 90, on voit de la sorte s'intensifier les formes d'art mobiles, transhumantes, signalées par le fait que l'œuvre d'art se déplace dans le territoire. Quelques exemples, parmi tant d'autres : le *Booster* que conçoit Carsten Höller, un lit couvert placé sur un treillis de trois mètres de haut et tracté par une mobylette. La fameuse *Aerofiat* d'Alain Bublex. La mobylette self-service de Marc Boucherot ou encore cette bicyclette conçue par François Roche, tractant une mini-maison mobile recouverte de miroirs et dont les mouvements reflètent le paysage urbain. Ce recours à l'œuvre d'art en déplacement montre deux choses. D'une part, que le lieu de l'art s'est perdu ou, du moins, qu'il se délocalise en continu, devenu un lieu introuvable. D'autre part, que l'œuvre même n'adhère pas à un lieu précis et désigné mais, au contraire, reflète la condition nomade de l'individu contemporain, un être qualifié par ses mouvements professionnels, ses voyages, ses déplacements pendulaires maison-travail ou maison-zones de shopping plus que par la sédentarité.

Pour constatée qu'elle soit, la dévaluation pratique et symbolique de l'art d'intervention n'a guère réduit le désir du recours à « l'art dehors ». Ce désir prolongé, au demeurant fort compréhensible, c'est celui de rejouer encore et encore le rôle excitant de « l'artiste dans la cité ». Un rôle dorénavant ambigu, exercé de surcroît dans un paysage devenu désespérément consensuel. Car ce qui a changé (que l'artiste intervenant social, qui n'a pas forcément l'impression d'être la dupe d'un système, l'admette ou non), c'est l'état même de la réception de l'art d'intervention, la surprise se













voyant remplacée par la demande spectaculaire de la surprise, l'art d'expression immédiate mutant de concert en art conventionné, certes militant mais chaperonné.

À cet égard, un examen même rapide des formes d'art d'intervention de la fin du xx<sup>e</sup> siècle montre sans peine que les leçons du passé récent sont loin d'être toutes tirées. Bien des illusions demeurent quant aux attendus réels de l'intervention d'art, illusions sans doute compréhensibles pour les nouveaux venus mais moins excusables dans le cas des « anciens ». La persévérance d'un Krzysztof Wodiczko à produire ses objets fonctionnels sans fonctionnalité (on dira même : sur la prétendue fonctionnalité desquels on ne peut sérieusement s'illusionner) paraît bien relever, en ce sens, de l'aveuglement, voire d'un cynisme inavoué. On le sait : l'intérêt manifesté pour le *Véhicule pour sans-abri* (1988) ou pour le *Porte-parole* (1997), prothèse faciale élaborée par Wodiczko avec les habitants de Trélazé et censée servir d'outil de communication, l'aura été surtout par les musées ou les centres d'art, beaucoup moins par les itinérants ou les minorités visées à l'origine. Au même registre, les jeux de miroirs ou de captation d'images de type « caméra cachée » de Dan Graham ont-ils encore leur raison d'être, rejoués qu'ils sont sans souci expérimental depuis un quart de siècle ? Qui dira enfin ce qu'a de déclassé l'impénitente passion d'un Jochen Gerz pour les dispositifs censés offrir la parole à l'homme du commun, alors même que celui-ci ne la demande pas forcément et que cette offre de parole lui est, de surcroît, concédée dans le cadre de projets tout ce qu'il y a de plus officiel ? Voir le *Monument aux vivants* de Biron (1996) où il est demandé aux habitants de dire pour quelles valeurs ils consentiraient à faire la guerre, leur réponse étant ensuite apposée sur l'édifice, qui n'est pas loin, esthétisation en plus, de tenir du Gallup, le tout hors contexte en dépit des apparences (ce genre de question, en effet, on ne peut y répondre *qu'en temps de guerre*). Voir aussi, autre « dérapage » de Jochen Gerz, artiste entre tous béni des institutions internationales et véritable « fabricant » sur commande d'opérations d'art public, *Les mots de Paris*, réalisée à l'été 2000 sur le parvis de la cathédrale Notre-Dame de Paris et condensant, comme on va le voir, tous les travers de l'œuvre d'art public d'obédience institutionnelle.

Réalisée avec le soutien de la très officielle Mission de l'an 2000, entre autres généreux

donateurs, forte de l'aval de l'Archevêché de Paris et de diverses structures à vocation humanitaire, l'installation *Les mots de Paris* se compose d'une plaque de verre posée à même le sol sous laquelle est gravée un récit extrait de conversations entre Gerz et des personnes sans domicile fixe (SDF). La plaque est dotée, à l'une de ses extrémités, d'une fente par laquelle les passants peuvent glisser de l'argent (qui reste visible). Tout à côté, dans un abribus, des informations en plusieurs langues relatives au projet sont disponibles. Enfin, clou du spectacle et gage d'authenticité, plusieurs SDF embauchés après « casting », matériaux à part entière de l'œuvre, racontent au public leur histoire, distribuent des dépliants et... font la quête. Selon Gerz, l'enjeu des *Mots de Paris* est de réapprendre la collecte, de l'envisager comme une activité professionnelle, de créer un espace de communication et de solidarité, sans oublier le don de parole à ceux qui sont socialement privés de voix.

Le caractère racoleur d'une telle réalisation (prosperer du malheur du monde), l'engagement frivole et circonstanciel dont elle fait état (le problème des SDF, que l'on sache, n'est pas d'aujourd'hui), sa symbolique de type réalisme socialiste actualisé, son côté petites sœurs de la charité, sa nullité esthétique pour finir, tout cela saute aux yeux et point n'est besoin d'y insister. En fait, l'offre de Gerz s'inscrit dans la moyenne des propositions « interventionnistes » : caractère relationnel obligé et de bon aloi, inflexion humanitaire, cristallisation sur un grand problème social du moment, bref, tous les ingrédients d'une proposition consensuelle, complaisante mais comme d'habitude sans aucun effet pratique pour les bénéficiaires prétendus. Les SDF, en effet, ont-ils jamais eu besoin d'apprendre à faire la quête ? Requièrent-ils des actes symboliques de cette sorte, plus humiliants que gratifiants ? Sachant de surcroît que le montage financier de cette mascarade aurait permis, redistribué dès l'amont, d'apporter aide matérielle, logis et soutien psychologique effectifs à nombre d'entre eux.

Bien sûr, on pourra toujours faire valoir le pari « relationnel » que représentait une opération telle que *Les mots de Paris*, le rapprochement factuel et occasionnel que celle-ci permettait : communiquez avec un SDF. Le problème, toutefois, c'est la dimension mimée de cette communication, le fait que la mise en scène, ici, l'emporte sur la mise en relation, avec cette conséquence : une théâtralisation de la rencontre qui fait de cette



dernière non une occasion d'échange mais un spectacle, un élément de plus de ce que l'on prend en ce moment l'habitude d'appeler « le spectacle social de l'art ». Comment le nier, en effet ? *Les mots de Paris*, comme avant celle-ci tant d'œuvres siglées « interventionnistes », ne se départent pas d'une qualité éminemment foraine, d'animation. Le chaland, immédiatement, en reconnaîtra la qualité d'attraction, chérie de la société de divertissement. *Les mots de Paris* comme forme touristique, juste à côté de l'acteur faisant la manche en mimant Charlot ou de l'orchestre au rabais vous flonflonnant *Petite fleur*, la sébile en avant. *Les mots de Paris*, également, a pour autre particularité de jouer comme un révélateur du fonctionnement de la société médiatique : une telle réalisation, au vrai, existe moins en soi et à plus forte raison pour les SDF qu'à toutes fins de faire valoir une parfaite solidarité entre un art se prétendant « social » et un système associatif humanitaire devenu aujourd'hui très puissant et favorable à ce genre d'opération. *Les mots de Paris*, ainsi, doit être considérée aussi pour ce qu'elle est, une opération de promotion : promotion de l'archevêché de Paris, de plusieurs associations ou fondations caritatives. Pour la circonstance, la récupération est patente. Peu importe, au-delà des apparences, l'escroquerie à la morale puisqu'une morale, en apparence du moins, demeure. L'art d'intervention, il va sans dire, ne sort pas grandi de ce genre d'opérations, une approche devenue grotesque de l'art dans son rapport au public et à l'espace public.

## **L'art d'intervention « inorganique » et ses déboires occasionnels**

Ce désastre présenté et mis en perspective, il s'agira maintenant d'alléger le trait, de signaler qu'il existe aussi un art d'intervention autre, réellement passionnant et fécond celui-là, signalant de la part de l'artiste une plus grande circonspection, un rapport autre que « médiatique » au public et à l'espace collectif.

Un souci de plus en plus prégnant avec les années 90 va, de la sorte, consister à débarrasser l'art d'intervention de ses scories modernistes du type solennité, recherche de la productivité symbolique à tout prix ou intention politique universalisante. Si la volonté d'interférence et d'action dans l'espace public demeure, le registre change,

se situant fréquemment sur un mode mineur, dénué d'ambition sociale. Les enquêtes de rues de Gillian Wearing, à partir de 1992, ne reposent de la sorte sur aucun souci moral, ni sur l'attente d'une réponse lourde de sens. Wearing propose à des passants d'écrire sur un bristol ce qu'ils souhaitent dire dans l'instant, une pose et un énoncé qui seront consignés par une photographie. Les personnes sollicitées se livrent au jeu sans complication, le panel des réponses obtenues plaidant moins pour l'unité ou l'élévation de la conscience que pour la puissance du lieu commun gangrenant les discours singuliers (où l'entreprise risque de décevoir tout idéalisme, en la circonstance : on attend un propos élevé, on glane à l'arrivée un propos simplement ordinaire). Avec sa série des *Living Pictures* entreprise en 1994, Sylvie Blocher fait savoir par la presse locale qu'elle posera en tel lieu et à telle heure quelques questions tenues secrètes jusqu'au moment de l'entretien, questions auxquelles, s'il le souhaite, tout un chacun est invité à répondre : « Faut-il faire mieux que les pères ? », « Qu'est-ce pour vous que la beauté ? », « Est-il normal d'obéir ? », etc. Le protocole suivi, en tous points, se conforme au dispositif annoncé, les réponses fournies ne donnant lieu à aucun commentaire de l'artiste ni à aucune coupe au montage du film vidéo produit à partir de cette confrontation (voir par exemple *Gens de Calais*, réalisé au printemps 1997). Une telle absence de sélection, d'essence démocratique, met le spectateur des *Living Pictures* en face de la réalité brute des discours, souvent décevante ici aussi mais prodigieusement incarnée, propice en tout cas à rendre compte à sa mesure de la nature exacte des discours sociaux et du réseau complexe de la parole collective, ce nœud de sèmes contradictoires échappant à toute unité. Avec les *Living Pictures*, Blocher, loin de tout autoritarisme, restitue à l'échange vivant son potentiel de surprise, sans directivité. Cette fois, l'artiste ne décide plus mais écoute : connivence réelle et non mimée. Esthétique du respect, pour tout dire, ce respect qui est encore la meilleure preuve de l'attention portée à l'autre.

Ce critère de respect voyant l'artiste accepter l'égalité statutaire entre lui-même et le public, l'un comme l'autre tenant un rôle social spécifique à parts égales, n'est pas sans renseigner sur une donnée enfin admise : irréductible au point de vue unique, la réalité se forme de la somme des opinions et des perspectives que chacun produit à son endroit. Ce constat (fort banal), les



échanges en ligne que développent les années 90 l'accréditeront d'ailleurs bientôt jusqu'à l'extrême : le réseau, espace par excellence de l'expression en circulation, suppose une contribution partagée, une participation. Sur le site Icono, ouvert en 1996, Jan Kopp crée un *Calendrier* et pose aux visiteurs, chaque jour, une question différente. On peut imaginer une inversion rapide du processus, les internautes, à leur tour, se mettant à poser des questions, dont celle-ci : dans quel but (d'instrumentalisation, de convivialité, etc.) une question nous est-elle posée ?

Au cours de la décennie, une autre forme d'appropriation de l'espace public par les artistes va consister dans la manifestation *insolite*, l'exposé de propositions aberrantes, incompréhensibles. Les formes d'action, ici, sont très variables. En mars 1992, Taro Chiezo installe le long d'une rue de Tokyo, à même une pelouse, cinq robes de fillettes amidonnées à la cire, tenant debout (311-B, 331-B, 332-B, 354-P, 355-P, 1991-1992). Pas de sens immédiat, un impact certes, mais sans finalité. Dans une veine comparable, Claire Dehove réalise à la fin des années 90 une campagne d'affichage intitulée *Alerte rouge* (à Paris, avec l'afficheur Dauphin). Les placards utilisés par l'artiste sont recouverts d'une accumulation de mots distribuant dans le désordre des objets sans lien entre eux ou des noms sans plus de relation factuelle, non identifiables pour le quidam. Comme l'indique alors une brochure de présentation, il s'agit là d'« un événement urbain itinérant où il n'y a rien à promouvoir mais au contraire, entre humour, corrosion et poésie, tout à voir ». Daniele Buetti, avant de travailler sur des images de mode avec le succès que l'on sait, organise des ventes de rue où il propose au client des albums ou des vêtements siglés de son logo en forme de V, l'artiste se faisant lui-même producteur, promoteur et commerçant (*A Man in His Job*, différentes places de marché, Westphalie, 1993-1994). Un Kristof Kintera, au même moment, met en vente dans des magasins d'électroménagers ses objets *useless*, décrétés sans aucune utilité, etc.

Cette forme d'intervention en porte-à-faux, on lui donnera la qualification d'« inorganique ». Cette intervention de l'artiste, en effet, n'est pas attendue, elle n'est pas commanditée, ou de manière légère, l'artiste gardant la complète maîtrise d'un projet artistique qui peut à l'occasion lui coûter cher. Loin de susciter la liaison avec le spectateur, l'illisibilité *a priori* du propos et la nature à

dessein trop ouverte du message repoussent au contraire celui-ci dans l'incompréhension, la relation sociale générée se révélant inachevée. Propre à l'âge postmoderne et à sa culture de la désillusion, utilisé par ailleurs dans des registres divers (les *Strange Birds* de Felix Gonzales-Torres ou encore les images publiques de Pierre Huyghe reproduisant une scène réelle ayant lieu dans leur périmètre immédiat, telles que *Chantier Rochechouart* ou *Café du peuple*), ce mode d'intervention polémique mais *hors sens* proclamé relève d'une conception de l'art public acquise à l'idée que le message directif, de l'ordre du slogan, est débiteur d'une intention autoritaire latente, *forcing* de la conscience qu'on ne souhaite plus.

Tel qu'il se présente le plus souvent au passant, l'art « inorganique » qualifie l'art comme lieu de *libre choix*. L'artiste « inorganique » délimite à sa guise son lieu d'expansion, il en négocie ou non le contrôle selon ce que commandent le règlement propre à la ville ou le risque encouru. L'art urbain « inorganique », dans la mesure même où son lieu d'apparition n'est pas codé comme lieu d'art, se présente en cela comme une formule subite, jouant d'impact et d'effet de surprise. Au détour d'une rue de Londres, Gillian Wearing danse à même le trottoir (*Dancing in Peckham*, 1994). L'effet de surprise n'est pas fortuit. Il travaille au forceps la morne psychologie d'un citadin de moins en moins impressionnable, un effet de surprise d'ordre tactique reconfigurant les contours sinueux de cette inflexion de l'esprit que Guy Debord, naguère, théorisa sous le nom de « psychogéographie », géographie psychique qu'il bouscule et réanime d'un même allant.

Au-delà de la surprise, l'art urbain « inorganique » se produit en somme pour l'essentiel comme *entrave*. Il oblige à regarder où l'on ne souhaitait pas regarder, il freine la marche, l'arrête parfois. Attentat contre l'idéal de la vision libre mais aussi de la circulation parfaite, toujours envisagée sous l'espèce du fluide, de l'efficace, du rapide. L'entrave peut aussi prendre la forme d'une sollicitation directe : campagnes pétitionnistes « politiquement incorrectes » des Guerrilla Girls attaquant sans répit le milieu de l'art en prenant le public à partie ; actes de présence du type de ceux de Name Diffusion s'accompagnant d'interviews à chaud, de débats aux côtés des femmes en lutte ici et là, aux côtés des sans-papiers parisiens de l'été 1996, etc. La propension relationnelle de l'art contemporain « inorganique » lui est souvent



consubstantielle : l'art se donne à la ville en considérant celle-ci non comme espace de représentation mais comme un réservoir humain que l'on peut manipuler, avec lequel on entend bien jouer à sa guise. Voir, là-dessus, certaines « actions » orchestrées dans une perspective de rencontre autour d'un thème incongru. Nicolas Floc'h, *Écriture productive (Chou)* (1997), par exemple : des choux sont plantés en massif dans un parc urbain de la ville de Metz ; la population locale est ensuite invitée à venir les manger. Cela étant, il conviendra de préciser ce point : relationnel dans certains cas, l'art « inorganique » se révélera tout aussi bien anti-relationnel. L'artiste choisit, il utilise la ville à sa guise : territoire personnel d'expérimentation, atelier en direct, surface topographique-physique de création, sachant que le désir d'autonomie est en général celui qui prime sur tous les autres. Quelque part dans la ville, un homme a revêtu un paratonnerre portatif conçu par Philippe Ramette – attend-il de se faire foudroyer comme on s'immolerait sur le macadam ou comme on se jetterait d'un bond désespéré sous une automobile ? Un autre, dans la cité, se promène avec une curieuse « prothèse à humilité », élaborée elle aussi par Ramette : ceint d'un tel engin, il ne peut que baisser les yeux, la tête engoncée entre les épaules par une minerve de métal. Quel sens donner à ces parodies d'art public ?

L'art « inorganique », en fait, se qualifie comme une formule d'*excentricité*, comme une sorte de dandysme plastique proposé de manière anti-autoritaire au système de l'art « inorganique » déployé dans la ville. « Excentricité » au sens originel du terme (devant à la géométrie) de ce qui est à l'écart ou, plutôt, de ce qui, pour s'installer au cœur des choses, s'avère cependant comme n'y étant pas à sa place. « Excentricité », encore, au sens de l'extravagance, de la bizarrerie, de la singularité polémique. Excentrique, l'art « inorganique » dans la ville l'est sans conteste dans tous les sens du terme. Parce qu'il est là alors qu'il n'y est pas attendu ou pas souhaité. Et parce qu'en conséquence il perturbe, lors même qu'il n'aura pas cherché à provoquer. Ce en quoi cet art, on l'aura compris, postule en sens inverse de ce qu'on nommera la *clôture de la représentation urbaine*. Ce en quoi cet art *augmente* l'espace urbain, milite contre le devenir « non lieu » de la ville contemporaine (au sens que Marc Augé donne à ce terme : lieu sans qualité, banalisé, déshumanisé). Ce en quoi cet art, enfin, n'adhère pas faci-

lement à l'impératif du « vivre ensemble », de cette « convivance » nécessaire qui est devenue le leitmotiv de la société démocratique contemporaine. Car au vrai, on ne voit pas pourquoi il faudrait forcément vivre ensemble, se lier les uns aux autres, produire de la transivité.

Cette dernière remarque, en droite ligne, incite à évoquer certaines difficultés d'expression que peut rencontrer l'art inorganique, qui relèvent en fait, ni plus ni moins, de la censure. En 1998, l'opération *Le bon, la brute et le truand*, mime grandeur nature d'un défilé de guérilleros par l'Atelier van Lieshout, est interdite par les autorités de Rabastens, une localité du sud-ouest français. Raphaël Boccanfuso, en avril 2000, se voit prié par la Mairie de Paris de déplacer du site d'exposition qu'il s'est choisi (devant le bâtiment même de la mairie, en l'occurrence) le véhicule Citroën qui lui sert d'œuvre d'art mobile. Le groupe VAN de Genève, lors de l'inauguration de la Modern Tate, en mai 2000, se voit interdire par les autorités de cette dernière la distribution d'un questionnaire intitulé *Four's Not Enough*, questionnaire sous forme de concours où il est demandé aux participants de donner leur avis sur ce que devrait être la future Tate Gallery, cinquième du genre : où doit-on l'implanter ? Comment la nommer ? Qui doit en assurer le design intérieur ? Que doit-on y montrer ? On peut faire état, dans la foulée, de cette autre interdiction d'exposer faite à l'artiste danois Jens Haaning à Besançon, au même moment, alors que sa proposition, *Ma'lesh*, avait reçu en première instance l'aval du service culturel de la mairie et celui de l'office municipal de HLM de la ville. L'œuvre de Haaning incriminée ? L'inscription lumineuse, installée sur la façade d'une HLM, reprenait une formule arabe signifiant « tant pis », « c'est pas grave », « peu importe ».

Sur ce dernier point, que dire ? D'une part, que l'art public d'intervention peut encore surprendre et subvertir. D'autre part, que la capacité de l'artiste à produire du symbolique est maintenue, en dépit des apparences. Surprendre, subvertir, ce ne sont pas là des attitudes mineures que la « société du spectacle » aurait en tout digérées : elles sont le signe, au contraire, de la non-réification du champ symbolique (donc social) et de sa productivité continuée. De quoi justifier *in nucleo* le rôle de l'artiste « inorganique », être de perturbation, champion d'ébranlement.

Ce texte est une version remaniée de la communication livrée par l'auteur lors de la table ronde « Des formes de l'art aux formes de vie » tenue à SKOL le samedi 24 mars 2001.



**SYLVIE COTTON**

## Surface Sourire / Happy Fake

L'image est simple et silencieuse : les yeux d'un « bonhomme-sourire » coulent jusqu'au bas de l'écran. Insérée entre deux annonces télévisées, cette « pub » pouvait laisser le téléspectateur perplexe quant au produit mis en marché. Le message de l'artiste, lui, était pourtant tout à fait clair : c'est la tyrannie du bonheur apparent, du bonheur à tout prix, de l'optimisme obligatoire que Sylvie Cotton remettait en question en trafiquant le symbole américain. Et c'est dans la solitude des salons qu'elle le livrait à la « communauté » des téléspectateurs.

Du 21 octobre au 4 novembre 2000, sur les ondes de Télé-Québec.



Sylvie Cotton, *Surface Sourire / Happy Fake*, 2000, animation

### SAMEDI SOIR À SAINTE-ANNE- DE-LA-PÉRADE

EMMANUELLE LÉONARD

Fin octobre 2000, un samedi soir dans une chambre de motel à Sainte-Anne-de-la-Pérade (tiens, il faudrait retourner à la pêche...). Après le souper – une raclette improvisée qui sèmera l'émoi : alarme d'incendie déclenchée, propriétaire perplexe, etc. – on se vautre devant la télé. À Télé-Québec, un film en fin de course, on attend la suite, pose pub...

Un visage, dit le *Smily*, s'affiche. Un cercle jaune sur fond bleu, deux points en guise d'yeux et un trait du même noir qui forme la bouche souriante. Tiens, les techniciens ont oublié le son – une télé silencieuse, c'est louche : on soupçonne tout de suite l'erreur humaine. L'énigmatique face ne bronche pas, fixée au milieu de la télé. Puis, le symbole ado, le bonhomme-sourire grano/techno s'anime et se désagrège. Simplement, très tranquillement, les yeux, ces petits trous, se muent en

lignes, s'étirent, coulant jusqu'au bas de l'écran. Fin. Retour au bruit que la pub impose.

C'était quoi, ce truc ? C'était quoi, cette métamorphose, sans mots dits, ni écrits ? On attend : un rayon de soleil, un sourire d'enfant, des petits amis suivent pour éponger la triste figure. Un spot télé, c'est en trente secondes la production d'un désir et sa résolution dans une consommation précise, très précise. On cherche alors un commanditaire, un logo, une signature, bref, un argentier omnipotent. Or, il n'y en a pas.

La télé se vend cher et la pub fuit l'inconfort. L'anonyme parasite. Ce masque mobile aura apposé un frein de quelques secondes à la croyance consumériste. Cela n'est pas de la pub, ne peut en être, parce que l'incertitude n'a rien à vendre, c'est trop humain.



SYN-, *Hypothèses d'amarrages*, 2001-  
angle Sherbrooke et Saint-Urbain  
Photo : G. L'Heureux



# Hypothèses d'amarrages

Le travail des artistes et architectes Luc Lévesque et Jean-François Prost repose principalement sur le pouvoir de la structure architecturale de tisser ou de défaire des liens humains. Leur projet consiste à implanter des éléments de mobilier dans près d'une vingtaine de sites résiduels (sous des échangeurs, entre deux édifices, à proximité des centres commerciaux, etc.) afin d'encourager des situations de micro-urbanité. La table à pique-nique, qui favorise la mise en œuvre d'actions communes et communautaires, apparaît ici comme un formidable instrument pour créer spontanément de nouveaux rapports au paysage urbain et catalyser des dynamiques de socialisation singulières. Il s'agit en fait, selon la formule de Paul Virilio, d'inciter les citoyens à « habiter l'inhabituel » qu'ils côtoient quotidiennement.

---

À partir du 20 mai 2001, dans différents sites interstitiels urbains et périurbains de l'île de Montréal. Durée indéterminée.

---

## DANS L'ATTENTE DE VIVRE

LOUIS JACOB

Un des grands défis de l'urbanisme contemporain serait de mettre fin à la neutralisation, à la prise de contrôle de l'espace qui a présidé à l'organisation de la ville moderne. Patrick Geddes déplorait déjà l'inhumanité de ces grandes villes industrielles où, par peur du vide et du désordre, on « ne vit que par procuration<sup>1</sup> ». Il faudrait en quelque sorte apprendre des erreurs de la modernité, rompre avec la planification technocentrique et le rationalisme abstrait, et accepter enfin la part d'altérité ou d'indétermination qui est cœur de la condition humaine. Accepter donc ces puissantes forces d'engendrement opposées à l'idée moderne de civilisation que sont l'herbe folle, l'irrégularité, l'hybridité.

La ville deviendrait alors un palimpseste de lieux pleins de temps, aux frontières à la fois concrètes et poreuses, entre lesquels on va et on vient, et où se compose le tissu narratif de la vie urbaine ; on commencerait à vivre, réapprendrait à se montrer et à reconnaître la valeur de notre présence en ce monde, après avoir été prostrés dans l'attente de vivre et la peur de se montrer.

Richard Sennett, à qui j'emprunte l'essentiel de cet argument<sup>2</sup>, reprend pour l'illustrer la nouvelle de Henry James qui a pour titre *La bête dans la jungle*. Sennett y voit la parabole de la peur moderne. Le héros, amoureux sans le savoir et aveugle aux sentiments de la femme qui l'aime, se croit menacé par une bête intérieure, un danger imprévisible qui l'obsède et l'occupe tout entier. La peur de la bête finit par faire de lui un homme vide. Dans l'attente de vivre, il n'a pas vécu.

Avec ses *Hypothèses d'amarrages* – quelques tables à pique-nique disposées dans des terrains vagues –, l'atelier d'exploration urbaine SYN- agit avec astuce dans cette situation paradoxale. La sauvagerie urbaine est là, bien vivante, nous en sommes. Elle est la conséquence directe du déploiement des techniques, des machines, des stratégies de gestion – car, dans le cas de Montréal comme ailleurs, ce déploiement des appareils de contrôle qui luttent contre l'indétermination produit aussi du vide, il rejette des débris, il laisse des interstices. Les interventions de SYN- appartiennent à cette famille bigarrée de pratiques



SYN-, *Hypothèses d'amarrages*, 2001-, sous l'échangeur Turcot  
Photo : G. L'Heureux

artistiques qui investissent différentes formes et lieux de la socialité contemporaine, ou ce qu'il en reste, non pas tellement pour donner à voir quelque chose de nouveau que pour raviver notre attention dans l'expérience quotidienne de la sauvagerie.

Le contexte des *Hypothèses d'amarrages* est d'abord fortement conditionné par les transformations du mode de production capitaliste, désormais flexible et mis en réseau, ainsi que par le développement et la concurrence des villes sur le marché international. Les villes soignent leur image. Des programmes de revitalisation, de requalification urbaine prétendent endiguer la prodigieuse variété des terrains vagues. À l'inverse de ce qui n'est souvent que cosmétique, SYN- démontre que ces espaces rebelles ont chacun leurs raisons, et génèrent des usages distincts. Friche industrielle, lot vacant, interstice d'infrastructure autoroutière, remblai ou ouvrage d'embellissement, station d'essence abandonnée, petit boisé... ce sont des fragments de la texture urbaine plus ou moins oubliés, mais des lieux habités, eux-mêmes en transition. Le terrain vague s'apparente aux heures de jeu et de rêverie, il n'est après tout que l'expression exacerbée de la condition urbaine.

Le contexte est aussi défini par l'ensemble des discours de légitimation ou de justification, qui

redescendent au niveau de la rue pour façonner parfois très intimement les modes de vie, les formes de la socialité. Ainsi, au moment où la rationalité instrumentale et les impératifs économiques tendent à déborder dans toutes les sphères d'activité, les qualités personnelles du gestionnaire réclamées par les grandes entreprises sont forcément un peu celles du citoyen-consommateur, celles de l'artiste dans un système de l'art particulièrement sensible aux turbulences extérieures, et dont l'existence dépend étroitement de sa capacité à créer des réseaux. Les qualités personnelles recherchées par le système de production rappellent les idées qui avaient cours dans les milieux de gauche, autogestionnaires, situationnistes, mais après les avoir édulcorées et coupées de la critique sociale : « l'autonomie, la spontanéité, la mobilité, la capacité rhizomatique, la pluricom pétence (par opposition à la spécialisation étroite de l'ancienne division du travail), la convivialité, l'ouverture aux autres et à la nouveauté, la disponibilité, la créativité, l'intuition visionnaire, la sensibilité aux différences, l'écoute par rapport au vécu et l'accueil des expériences multiples, l'attrait pour l'informel et la recherche de contacts interpersonnels<sup>3</sup>. » Ce discours de justification n'est bien souvent qu'un masque grotesque qui fera sourire ceux qui sont confrontés quotidiennement aux contradictions de l'urbanisme tel qu'il est, promis à tout et à n'importe quoi, pour peu que l'horizon proche s'annonce lucratif, ou que la croissance de la ville ne soit pas tout bonnement abandonnée à elle-même, au gré des rapports de force et des jeux d'influences.

Le modèle hégémonique de l'urbanisme moderne n'a pas seulement suscité la réaction nostalgique ou pastorale, il s'est aussi accompagné d'expressions contradictoires de la vie urbaine qui privilégient au contraire l'expérience en situation, la présence active du corps et la conscience relationnelle de l'histoire. L'espace non programmé de l'urbaniste Kevin Lynch, les éloges de la friche et du terrain vague de l'architecte Rem Koolhaas et de l'architecte paysagiste Gilles Clément, bien que d'horizons très différents, apparaissent en ce sens comme la reprise dialectique d'un héritage qui avait seulement été oublié, et qui réapparaît de temps à autre.

Mettre fin à la peur moderne est donc une tâche difficile. Comment proposer et inaugurer une autre expérience dans la cacophonie du bombar-



dement consumériste ? Comment investir les espaces résiduels émergents sans éteindre leurs potentialités ? Dans le paysage virtualisé qui semble être de plus en plus le nôtre, les *Hypothèses d'amarrages* de SYN- sont particulièrement pertinentes puisqu'elles travaillent dans la tension, le temps de passage. Les tables à pique-nique sont peintes en vert pistache et laissées dans des lieux inusités. Plutôt que de multiplier à l'infini les connexions et les parcours, plutôt que de militer pour la dématérialisation du lien et l'affranchissement absolu de la forme, l'intervention artistique vient infléchir l'interstice et la sauvagerie urbaines, qui articulent alors des lieux et des moments, qui créent des situations à partir des pratiques culturelles et des possibilités du présent. Les tables à pique-nique sont anti-spectaculaires, mais pourtant pas uniquement fonctionnelles non plus qu'artistiques ; elles offrent des occasions de se frotter à l'expérience de l'espace concret qui résistent à sa virtualisation<sup>4</sup>.

Le travail de l'atelier d'exploration urbaine est destiné non au public habituel de l'art contemporain ou aux consommateurs de toutes sortes, mais aux riverains, aux passants, aux usagers du lieu choisi. Il s'agit d'installations sauvages, au sens banal d'abord, parce que sans autorisation, et au sens plus noble, parce qu'elles investissent des lieux situés aux confins de ce qui est perçu comme l'espace civilisationnel. Les artistes ne prétendent pas faire reculer quelque frontière, conquérir quelque terre exotique tenue pour inculte et inhospitalière : ils sont les micro-utopistes de la micro-urbanité. Le regard qu'ils jettent sur la ville n'est pas celui de l'empereur, ce n'est pas non plus celui du conspirateur, son envers fidèle tapi à ses côtés dans l'obscurité.

Chaque terrain est choisi parce qu'il est un site propice : il est rejeté dans les marges du développement et résiste jusqu'à présent à l'occupation, mais demeure disponible à la socialité. Bien souvent, on y a ses habitudes, ne serait-ce que celle d'y passer. La médiation artistique produite par SYN- agit comme un catalyseur et provoque des situations d'interaction inédites<sup>5</sup>. La table peut aussi offrir un nouveau point de vue, par exemple sur l'arc magnifique que trace le viaduc Rosemont-Van Horne dans le ciel, ou sur la balustrade défraîchie qui borde le terrain, autrement inaperçue. Le site méprisé ne cesse pas d'être ce qu'il est, avec ses détritiques et ses matériaux abandonnés, mais près de la table qui répond bien à



SYN-, *Hypothèses d'amarrages*, 2001-, quartier Rosemont ; Cité du Havre ; au pied du pont Jacques-Cartier ; près du viaduc Rosemont-Van Horne. Photos : G. L'Heureux



tout ce qu'on peut attendre d'une table à pique-nique, et avec les passants et les visiteurs qui prennent place autour, on peut l'habiter et le voir autrement.

L'intervention comporte une importante dimension évolutive, d'abord par la présence-action des artistes eux-mêmes, en uniforme, qui procèdent à la préparation, au transport et à la mise en place de la table, qui aménagent sommairement le terrain et lui rendent quelques visites, le tout parfois sous l'œil intéressé ou distrait des passants. L'intervention est évolutive ensuite parce que d'autres sites s'ajoutent au fil des semaines, pour allonger et diversifier encore la nomenclature du « terrain vague », et pour brouiller tout espoir d'en faire un circuit singulier et cohérent. La plupart des sites sont décentrés. Les lieux sont décidément ouverts avant tout aux riverains et aux passants. Bien entendu, la dimension évolutive se fait sentir également dans la durée sur le plan local, puisque la table devient un mobilier autour duquel peuvent se créer des scénarios de micro-urbanité.

La table est aussi une forme d'action culturelle qui s'inscrit dans l'espace urbain, et fait parler les usagers. Les curieux trouveront des inscriptions clés : une adresse URL et un numéro de téléphone, relié à une boîte vocale, où ils sont invités à s'exprimer. Que se passera-t-il ? Un propriétaire va-t-il protester et réclamer l'enlèvement immédiat de la table ? Les amateurs d'art communiqueront-ils des remarques désobligeantes, des réflexions savantes ? Sera-ce le silence ? Ces coups de sonde ont des effets dans les espaces discursifs et les espaces virtuels qui enserrent le terrain vague, et au-delà : les différents registres du milieu social spécifique ; le processus dans son ensemble, avec les intervenants, les publics et les riverains, leurs intérêts et leurs goûts parfois divergents ; le réseau électronique et sa mémoire pas toujours fidèle, qui crée du patrimoine

numérique. Ce dispositif interactif comprend également une stratégie de diffusion conçue pour chaque site, avec publication de photos dans les journaux de quartier, distribution de cartes postales dans les commerces, petites annonces sur les babillards. Pour mesurer les effets de cette stratégie, il faut se projeter dans le temps, il faut attendre les effets réels dans l'espace concret. Ainsi, l'atelier SYN- examine le statut toujours ambigu de l'espace public lui-même et des droits de propriété, il expérimente certaines règles du design urbain (équipement, mobilier, infrastructure), il éprouve l'efficacité des signes, mais il s'ouvre surtout sur les formes de socialité qui se font et se défont dans les espaces transitoires de la ville<sup>6</sup>.

La table est l'archétype du corps où sont conviés les humains. Comme pour la bête qui hante la jungle du héros moderne, derrière les multiples fictions sociales et les techniques qui l'entourent aujourd'hui pour le maîtriser, le sublimer, l'exploiter, voire le créer à volonté, le corps est l'indice premier de la part d'inférieur ou de protosymbolique qui entre dans toute forme de socialité<sup>7</sup>. On a pensé le corps comme sujet de besoin, de manque, comme un obstacle ou un excès, mais il est surtout l'expression du mouvement du sujet vers autrui et le monde, l'expression de sa réflexivité. La société civile a été conçue comme un pacte préservant la tranquillité de chacun, la libre expression des besoins et des intérêts, et mettant fin à la guerre de tous contre tous. La corporéité qui est mise en jeu avec les *Hypothèses d'amarrages* de SYN- est d'un tout autre ordre. Devant le danger d'une atrophie ou d'un dépérissement de l'espace public, soumis à la surveillance et à la spectacularisation, la table de pique-nique sur son terrain vague est une invitation un peu malicieuse à suspendre nos harassantes tactiques de survie, à aller jouer dehors et à s'appropriier les lieux.

1 Cité par Françoise Choay, dans l'introduction à son anthologie, *L'urbanisme : utopies et réalités*, Paris, Seuil, 1965, p. 64.

2 Voir Richard Sennett, *La ville à vue d'œil : urbanisme et société*, trad. Dominique Dill, Paris, Plon, 1992.

3 Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 150.

4 Voir Luc Lévesque, « Sauvagerie urbaine et jardins : quelques hypothèses », dans *Art et jardins : nature/culture*, actes du colloque,

Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2000, p. 129-140, ainsi que « Hyperpaysages : à l'affût de territoires réticulaires et mentaux », *CVphoto*, n° 54, printemps 2001, p. 5-6.

5 À propos de *Chambre avec vues* et de *Convivialités électives* de Jean-François Prost, deux autres installations performatives qui éclairent ces situations de micro-urbanité, voir J.-F. Prost, « Journal de bord », *Inter*, n° 72, 1999, p. 34-36, ainsi que l'entretien réalisé avec Martin Dufrasne dans *Inter*, n° 77, 2000, p. 33-37.

6 Voir la problématique exposée par Luc Lévesque dans « Montréal, l'informe urbanité des terrains vagues : pour une gestion créatrice du mobilier urbain », *Annales de la recherche urbaine*, n° 85, p. 47-57, et « Le terrain vague comme matériau », *Paysages*, bulletin de l'Association des architectes paysagistes du Québec, juin 2001, p. 16-18.

7 J'emprunte la notion de protosymbolisme à Michel Ratté, qui la développe dans *L'expressivité de l'oubli : essai sur le sentiment et la forme dans la musique de la modernité*, Bruxelles, La lettre volée, 1999.









Rachel Echenberg  
*Untitled Window Performance (arms)*, 1999  
Photo : R. Stoin



# LE CORPS DE LA DEMEURE

## LE VÊTEMENT ENTRE PRIVÉ ET PUBLIC

MARIE FRASER

Les dernières années ont vu apparaître des pratiques artistiques qui pénètrent des lieux publics d'une façon incongrue et souvent anodine en y introduisant des valeurs qui relèvent du domaine privé et des gestes de la vie quotidienne. Ces interventions ne sont pas sans transformer, voire bousculer nos conceptions des espaces privé et public, et il est remarquable de constater que plusieurs artistes ont recours au vêtement pour travailler dans ces zones fragiles.

Comme enveloppe du corps, le vêtement relève à la fois de la vie privée et de la vie publique. Il paraît se mouvoir entre ces deux espaces : il abrite et protège le corps, conserve son intimité, garde voilé ce qui doit l'être en même temps qu'il offre la possibilité de se dévoiler, de se mettre en *présence* devant autrui. Parce qu'il *traverse* pour ainsi dire de l'autre côté du corps, sa matérialité même semble vouloir remplir cette distance qui lie et sépare tout à la fois ces espaces qui nous lient et nous séparent aussi des corps. Dans plusieurs projets et performances de Rachel Echenberg et de Marie-Ange Guilleminot, le vêtement est appelé à exercer une telle médiation entre le privé et le public. Rachel Echenberg l'utilise pour *tisser* des rapports de proximité en cherchant à provoquer un contact physique avec le public dans des endroits la plupart du temps hostiles à toute forme de rencontre entre les individus. Liées à la vie privée et à l'espace de la demeure, ses performances contribuent à fragmenter l'expérience urbaine et, au lieu de l'anonymat qui caractérise les villes modernes, c'est l'intimité et l'hospitalité qui dominent. De cette intimité naîtrait la possibilité d'une rencontre et aussi l'idée d'une communauté. Chez Marie-Ange Guilleminot, le vêtement est inséparable du geste, celui de sa fabrication et de son éventuelle transformation.

Il se porte, se transporte et se transmet au point de devenir un objet d'échange et de transmission d'une connaissance et d'une mémoire.

On qualifie souvent ce type particulier d'intervention artistique d'art « relationnel<sup>1</sup> ». Mais telle qu'on la définit couramment, l'« esthétique relationnelle » préconise une esthétisation de la communication au détriment d'une véritable réflexion sur le sens d'une expérience artistique qui vient s'inscrire dans le quotidien des gens et à partir de laquelle se tissent des liens entre des individus. En mettant l'accent sur le geste et sur une rencontre avec le public, de telles pratiques ouvrent sur des questions beaucoup plus complexes et elles ne renvoient pas tant à l'espace de la communication qu'à l'idée de communauté. Cette nuance est importante à considérer aujourd'hui, car le principe qui fonde les relations entre les individus ne peut plus se ramener uniquement à la notion de communication, tant dans son sens moderne que traditionnel. Comme Walter Benjamin a tenté de l'exprimer à quelques reprises<sup>2</sup>, avec le passage à la modernité, la communication s'est séparée de la communauté. À travers le développement de la technique et celui de l'information, elle est devenue un phénomène de masse dont les corps ne sont plus le support ni la matière ; autrement dit, elle s'est « arrachée » (pour reprendre un mot très cher à Walter Benjamin) à l'expérience et à la présence concrète au monde qui constituaient la base sur laquelle les individus se rencontraient et partageaient. Elle a cessé de constituer l'espace de la communauté comme dans la tradition et correspondrait même à son éclatement, à sa perte. Aussi étrange et radical que cela puisse paraître, les individus se trouveraient séparés dans la modernité par ce qui les unissait dans la tradition. Mais

encore faudrait-il également s'interroger plus à fond sur la communauté définie comme un monde commun et y voir un autre déplacement que Giorgio Agamben et Jean-Luc Nancy<sup>3</sup> ont su restituer en dehors des questions traditionnelles d'identité et d'appartenance, c'est-à-dire en dehors d'une parole commune et fondatrice pour penser une « communauté *inessentielle* » fondée sur des singularités, une forme de « solidarité qui ne concerne en aucun cas une essence<sup>4</sup> ».

Ce qui m'intéresse tout particulièrement dans les pratiques artistiques qui investissent l'espace public en engageant des gestes et des valeurs individuelles qui relèvent du privé, c'est qu'elles participent d'une transformation de l'espace public en réintégrant l'idée de communauté non pas sur la base de la communication ni sur celle d'une parole commune, mais sur la base de l'échange et d'un rapport de proximité. Cette rencontre, qu'on pourrait aussi définir comme un processus intersubjectif, trouverait son origine dans l'intimité de la demeure et nous forcerait à repenser la présence et la fonction du corps.

## La demeure du corps

Dans plusieurs performances et interventions de rue de Rachel Echenberg, le vêtement est appelé à remplir le rôle transitoire d'une négociation entre le privé et le public, un seuil où ces deux espaces ne tendent pas à se réconcilier ni, à l'inverse, à se séparer radicalement. Ils sont montrés comme contradictoires mais coexistants. Avec *The Water Nymph Project* (1998)<sup>5</sup>, par exemple, alors qu'elle se met en scène vêtue d'une tunique comme les nymphes des fontaines, Rachel Echenberg rejoue le monument public dans un tableau vivant de manière à ramener la statuaire du côté du privé. Pendant trois jours, à raison de cinq heures par jour, elle pose debout au milieu d'un bassin, couverte de sa longue « robe-fontaine » entièrement fabriquée de latex, l'eau glissant entre les plis du vêtement. Mais, au lieu de rester figée et muette comme la statue qu'elle représente, elle accueille les gens, les invite à s'approcher et sollicite leur participation. Elle parle, relate ses expériences personnelles et incite les autres à raconter leurs propres histoires. En échange d'une pièce de monnaie ou d'objets lancés dans le bassin, elle remet un petit flacon d'« eau-de-vœux » tout en expliquant ses propriétés magiques, protectrices et thérapeutiques<sup>6</sup>.



Rachel Echenberg, *The Water Nymph Project*, 1998, performance  
Photo : P. Litherland

Servant à recouvrir le corps, mais surtout à l'ornementer, le vêtement rappelle ici la fonction décorative de la fontaine et du monument publics : c'est en effet l'apparence du corps qui se montre en public. Rachel Echenberg se glisse dans le vêtement pour se glisser dans le personnage mythologique de la nymphe, une figure légendaire qu'elle ramène toutefois à l'échelle individuelle grâce à une rencontre basée sur l'échange de récits intimes. Son interaction avec le public déplace la charge symbolique et historique du monument vers une mémoire singulière en continue reconfiguration.

En établissant des lieux d'échange et de contacts, le travail de Marie-Ange Guillemot participe également d'une remise en question de la place du corps et de l'objet dans l'espace public. Il met l'accent sur le processus, sur la répétition d'un geste et la transmission d'une connaissance, autrement dit sur les notions mêmes d'échange et de transformation. Plusieurs des vêtements qu'elle a créés au cours des dernières années ont été pensés pour être manipulés, ils se forment et se déforment, on peut aussi facilement se les approprier et les transporter avec soi. En 1994, Marie-Ange Guillemot conçoit le premier *Chapeau-vie* pour protéger un de ses amis qui se cognait constamment la tête. Après que Hans-Ulrich Obrist l'eut porté quotidiennement

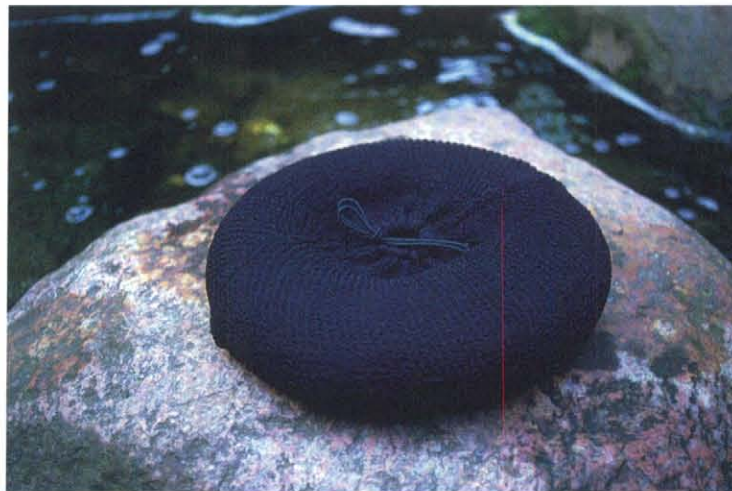


pendant presque un an, elle assume elle-même la continuité<sup>7</sup> du chapeau en le présentant un peu partout dans le monde, notamment sous forme de démonstrations dans des lieux publics, tels qu'à New York, Venise, Münster ou Tel-Aviv. L'objet est en apparence très simple, facilement transportable et manipulable. Il s'agit d'une bande de tissu élastique qui change de forme selon ses différentes utilisations. Elle devient un vêtement qui se laisse plier et rouler comme un épiderme pour recouvrir partiellement ou totalement le corps et servir tout autant de chapeau que de robe, de cagoule, de sac de couchage, d'abri, d'enveloppe, de linceul ou encore de siège d'enfant.

Quelques années plus tard, en 1997, pour sa participation à la Biennale de Venise, Marie-Ange Guilleminot développe son projet *Cauris* et installe le *Salon de transformation*. Elle invite les gens à prendre place sur une surface circulaire (où il est possible de bouger, de se déplacer, de converser) et leur montre étape par étape comment transformer en sac à dos un collant en lycra que tout le monde peut facilement se procurer. Une fois plié et « recroquevillé », le collant ressemble à un coquillage africain, duquel est tiré le titre « cauris ».

Les vêtements jouent ici un rôle de *relais* à plusieurs niveaux : d'un côté, ils sont la *matière* qui permet la concrétisation d'un échange et, de l'autre, ils sont *porteurs* d'un geste à travers lequel une connaissance et des histoires sont transmises. Ils n'ont pas de finalité ou de signification en eux-mêmes, ils se révèlent toujours autres par rapport à des contextes différents. À chaque fois qu'ils sont portés, qu'ils changent de lieu ou qu'ils sont manipulés, leurs histoires s'accumulent et se transmettent, leur mémoire est à nouveau ravivée et retransformée. Les objets trouvent ainsi leur « pleine » valeur à l'intérieur même d'un processus qui engage chaque individu, d'où l'importance que prennent le geste et la transmission dans l'espace et le temps réel d'une rencontre. Marie-Ange Guilleminot exprime clairement son intérêt pour le processus qui déplace l'action de l'objet :

L'objet produit ne m'intéresse pas en soi, c'est plutôt *ce qu'il produit* qui est intéressant. J'aime l'idée d'une chose recyclable, faite de manière directe, adaptable à des situations aussi bien très intimes que publiques. L'objet trouve plus tard, à l'usage, ses significations multiples<sup>8</sup>.



Marie-Ange Guilleminot, *Le chapeau-vie noir*, 1994, bande de tissu élastique à usages multiples. Photo : P. Picoli/CAURIS

Même si on peut s'approprier ces vêtements en les utilisant ou en les confectionnant soi-même<sup>9</sup>, il faut spécifier que cette appropriation, en raison du fait qu'elle implique la transmission d'une connaissance, ne repose pas sur l'objet comme tel mais bien sur le geste. Ce déplacement est très important car le geste n'autorise la fabrication de l'objet, sa reproduction autrement dit, que s'il est destiné à un individu ; l'objet reste donc dans l'ordre de la singularité (au sens de Giorgio Agamben) et échappe aux modèles économiques et à la logique de la consommation. Il est intéressant de souligner que le collant servant à fabriquer le sac à dos est un produit facilement accessible et bon marché et qu'une fois transformé sa valeur économique ne change pas. La question de la reproduction se poserait donc, dans ce travail de Marie-Ange Guilleminot, en relation avec ces deux notions de geste et de processus. Seuls le geste et la connaissance sont, en effet, transmissibles. Pour se (re)produire, l'objet s'inscrit dans le même ordre d'idées que le vêtement : il a besoin de la présence du corps en même temps qu'il établit la nécessité de l'expérience. Pour pousser plus loin la réflexion de Walter Benjamin, on serait devant une reproductibilité d'*avant* la modernité – à moins que ce ne soit d'*après* – parce qu'elle conserverait et préserverait l'expérience comme la base de la transmission de la connaissance, au lieu de l'abolir<sup>10</sup>. Ainsi, le geste ne nous conduit pas uniquement vers l'objet, mais vers sa possible reproduction, vers la transmission d'une connaissance qui passe encore par le corps, qui cherche à créer des rapports de proximité et qui non seulement nous rapproche de la communauté mais aussi de la notion de rituel<sup>11</sup>.





Marie-Ange Guillemot  
Salon de transformation n° 2 – Cauris, 1997  
Guadalajara, Mexique  
Photo : © M.A. Guillemot







Rachel Echenberg, *Post Presence #3, trace*, 1996  
farine répandue dans les rues. Photo : V. Simon

## La mémoire du geste

L'objet est ainsi appelé à agir comme la trace de quelque chose ou comme un « résidu » (j'aime beaucoup ce mot parce qu'il a le sens de ce qui reste en même temps qu'il comporte l'idée de perte et de disparition inséparables aujourd'hui d'une réflexion sur la mémoire). Le vêtement (trans)porte en lui des témoignages, il en est pour ainsi dire le messenger et la demeure éphémère. Rachel Echenberg nous ramène également à de telles préoccupations sur la mémoire, notamment dans ses performances où elle utilise des vêtements pour répandre de la farine dans des lieux publics. Dans *Post Presence #3, trace*<sup>12</sup>, par exemple, l'artiste marche dans la ville avec des souliers d'où s'échappe une poudre blanche. La matière d'allure pure renvoie à la vie domestique, elle est une des bases essentielles de la nourriture et de la survie. Mais une fois répandue à l'extérieur, dans la rue, elle devient encore plus volatile, fragile et combien précaire ; et tous nous sommes témoins de sa disparition progressive.

Dans *Untitled Window Performance (arms)*, présentée récemment à Bâle en Suisse<sup>13</sup>, Rachel Echenberg utilise un vêtement blanc pour sau-

poudrer de la farine sur le trottoir, cette fois-ci depuis la fenêtre d'un appartement au troisième étage d'un immeuble. Pendant près de cinq heures consécutives, telle une femme qui surveille son quartier, elle se penche pour regarder à l'extérieur, les manches du vêtement extensible s'allongent et glissent le long du mur en laissant s'échapper la poudre dans la rue. Une bande sonore vient accentuer cette présence imprévisible et déroutante. On entend la voix de l'artiste chanter des airs suisses traditionnels en langue allemande ponctués d'hésitations qui trahissent une différence de langue et de culture. Depuis la demeure, le corps se projette au-dehors, il traverse pour ainsi dire du privé au public en se positionnant ni véritablement dans l'un ni véritablement dans l'autre, mais à la périphérie de ces deux espaces. Certaines performances, dont une qui a pour titre *Fragile* (2000)<sup>14</sup>, poussent encore plus loin cette réflexion en situant le corps dans la zone fragile entre l'intimité et la violence. Alors vêtue d'une robe « brodée » de multiples morceaux de verre cassé, Rachel Echenberg se déplace parmi les gens en leur chuchotant à l'oreille des paroles à caractère intime mêlées d'une certaine violence. Par moments, elle secoue brutalement son vêtement pour briser la tranquillité de l'espace. Le privé et le public sont encore mis en jeu de façon simultanée en étant présentés et vécus comme contigus et coexistants.

« Habiter signifie laisser des traces », disait Walter Benjamin dans son célèbre essai *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>15</sup>. Mais encore faut-il saisir que, dans cette superbe expression, Walter Benjamin déplore en fait la disparition des traces dans les grandes villes modernes. Cette disparition est liée, pour lui, à la perte de la valeur des gestes et de l'expérience quotidienne, comme si désormais les traces de la vie commune, celles qui forment et qui déforment les communautés, se retrouvaient intériorisées dans la demeure, plutôt que de faire partie de l'espace public, plutôt que de constituer les échanges entre les individus et marquer des repères qui définissent et redéfinissent les identités et les appartenances. Le vêtement qui s'allonge jusqu'à la rue dans *Untitled Window Performance* vient rappeler cette disparition. Il devient le support et la matière d'une insertion du privé dans le public qui provoque l'ouverture de cet espace à l'idée de communauté. La demeure constitue donc en quelque sorte la naissance et l'origine de ce processus intersubjectif qui fait ici retour.



En transportant des éléments du quotidien et du domaine privé vers des lieux publics, Rachel Echenberg et Marie-Ange Guilleminot remettent en question, et à plus d'un niveau, cette disparition. Au moment où on parle d'une crise de l'espace public (ce qui d'un même élan affecte la vie privée), leurs performances chercheraient, à rebours d'un envahissement ou d'une confusion de ces deux domaines, à retrouver l'espace perdu de la communauté pour le redéfinir en fonction de valeurs individuelles, non pas sur la base du partage d'un monde commun comme dans la tradition, mais sur celle d'échanges et de mise en rapport d'individus les uns avec les autres. Les rapports de proximité que ces deux artistes provoquent entre les gens en semblent d'autant plus forts, à moins qu'ils ne soient au contraire plus fragiles, car le vêtement les cristallise lors d'une mise en contact et d'une expérience dont c'est le corps, dans son quotidien et son intimité, qui fournit les repères.

À ce titre, on ne peut pas vraiment dire que Rachel Echenberg ou Marie-Ange Guilleminot créent des objets au sens strict du terme, elles nous forcent plutôt à interroger leur fonction de traces et le processus qui y est toujours actif. Dans les rapports concrets au monde qu'elles établissent grâce aux vêtements qu'elles portent, transportent ou manipulent, l'objet tend même à s'effacer. Et nous serions en fait devant un paradoxe, car plus

il interpelle les gens et sollicite leur participation, plus il semble sur le point de disparaître. Mais si l'objet est porté à disparaître dans l'interaction avec le public, ce n'est pas pour s'abolir complètement, au contraire c'est pour rendre encore plus évidente sa possible disparition et détourner sa fonction mémoriale vers le geste. Sa survivance repose donc désormais sur un processus qui engage la responsabilité de chaque individu et de chaque mémoire. Le projet des *Salons de transformation* incite particulièrement à poser cette question dans la mesure où la fonction de l'objet se trouve justement reléguée à la transmission d'une connaissance (où des mémoires transitent également) qui repose sur un geste et sur un contact physique avec la matière. Devenue inséparable de la notion d'échange, de la présence du corps dans sa relation à autrui, la définition de l'objet rejoint ici la double paroi du vêtement, qui rend possible la médiation entre public et privé. Là, dans cet espace et ce temps indéfinis et risqués, l'échange de l'artiste avec le public et celui des individus entre eux acquièrent une portée et une profondeur éthiques, peut-être aussi politiques.

1 Voir, entre autres, Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.

2 Voir Walter Benjamin, « Le narrateur », dans *Essais II : 1935-1940*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1971-1983, ainsi que mon article sur les performances de Devora Neumark, « Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole chez Devora Neumark », *Parachute*, n° 101, janvier-février-mars 2001, p. 50-63, dans lequel j'ai déjà élaboré le lien fort intéressant à faire entre la métaphore du tissage qu'emploie Walter Benjamin pour parler de ce qui unissait les individus dans la communauté traditionnelle et le vêtement utilisé dans les pratiques artistiques actuelles.

3 Voir Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois éditeur, (1986) 1990, et Giorgio Agamben, *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990.

4 Giorgio Agamben, *ibid.*, p. 24.

5 Cette performance de Rachel Echenberg a été réalisée en 1997 dans le cadre du deuxième Symposium de performance organisé par la Struts Gallery en collaboration avec la Owens Art Gallery à Sackville, Nouveau-Brunswick. Elle a été reprise à Oboro, à Montréal, du 7 au 9 mai 1998, dans le cadre de *CounterPoses : re-concevoir le tableau*

vivant. Dans les deux cas, la performance n'a pas eu lieu dans des lieux publics urbains proprement dits, mais la présence de l'artiste et son interaction avec le public ont contribué à renforcer le rôle de la galerie comme espace public.

6 Il y a, dans cette fonction protectrice et thérapeutique, un lien à faire avec le travail de Marie-Ange Guilleminot mais qu'il m'est impossible de développer ici, faute d'espace. Voir à ce sujet le catalogue de Maurice Fréchure et Thierry Davila, *L'art médecine*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, ainsi que l'essai de Thierry Davila dans le présent ouvrage.

7 Hans-Ulrich Obrist avait fait le projet de porter le chapeau toute sa vie, d'où son titre de *Chapeau-vie*. Abandonnant l'idée après un an de port quotidien, c'est Marie-Ange Guilleminot qui a pris en charge la vitalité de l'objet.

8 Marie-Ange Guilleminot citée dans *Les inrockuptibles*, n° 129, 3-9 décembre 1997, p. 64-65. C'est moi qui souligne.

9 Marie-Ange Guilleminot explique elle-même lors de démonstrations ou des *Salons de transformation* comment transformer le collant en sac à dos et comment le fabriquer soi-même. Il s'agit également d'un projet qui peut potentiellement se poursuivre en dehors d'elle, puisqu'il est évident que les gens qui ont appris

à transformer le vêtement peuvent en confecturer d'autres et transmettre à leur tour cette connaissance. En ce qui concerne le *Chapeau-vie*, il est possible également de se procurer le mode de fabrication dans le livre d'artiste qui accompagne le projet.

10 Voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936), dans *Essais II*, op. cit., p. 87-126.

11 Sur ce rapprochement du geste avec le rituel, on peut se référer à mon article déjà cité sur les performances de Devora Neumark.

12 *Post Presence* est une série d'actions de rue qui ont été réalisées par Rachel Echenberg en 1996 pour prendre ensuite la forme d'une série de cartes postales.

13 *Untitled Window Performance (arms)* a été présentée en juin 1999 dans le cadre de *Liste 99 : Basel Young Art Fair*.

14 Cette performance a été présentée en France en mars 2000 dans le cadre du *Via #6 Festival* à trois endroits différents : à Paris, en Bourgogne et en Seine-et-Marne.

15 Même s'il existe des traductions plus récentes de ce texte de Walter Benjamin, il est essentiel de se référer ici à la traduction de Maurice de Gandillac de « Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle » (1939), dans *Essais II*, op. cit., p. 47.



Rachel Echenberg, *Fragile*, 2000  
performance  
Photo: B. François



CIRCULATION  
SE SERVIR DE L'OBJET



Martin Dufrasne, *Se refaire un Salut*, 2001  
objets personnels de l'artiste offerts à l'échange  
Photo : G. L'Heureux



## Se refaire un Salut

Après avoir dressé l'inventaire exhaustif de tous ses biens personnels, Martin Dufrasne les a déménagés dans l'espace de SKOL, où il les a exposés et offerts aux visiteurs en échange de leurs possessions, selon le principe suivant : « une chaise contre une chaise, mon chandail préféré contre ton pull favori, la photo d'une personne que j'aime contre la photo de celui ou celle que tu chéris, etc. », la valeur des objets étant déterminée à la pièce à partir des critères de l'artiste et de ceux de chacun des participants. Si l'échange était simple et direct, il impliquait un véritable ébranlement chez l'artiste, qui pouvait ultimement s'en retourner chez lui avec un bagage d'objets étrangers, chargés d'une toute nouvelle histoire.

---

Du 17 février au 17 mars, à SKOL.  
L'artiste était présent aux heures  
d'ouverture de la galerie.

---

Aimez-vous l'art seulement quand il donne ? Et quand il demande ? Moi, je n'ai rien à donner : j'échange tout. Vos biens sont-ils enviables ou pitoyables ? À quoi tenez-vous par-dessus tout ? Où sont placés vos ancrages ? Jusqu'où investissez-vous ? Supportez-vous qu'on vous dérange et qu'on dépende de vous ?

**Attention : cette exposition pourrait changer votre environnement quotidien.** J'escompte me ménager pour en finir avec l'échange. Déranger mes affaires, dilapider mes fonds pour changer ma forme, entrer chez vous par attraction, mesurer ma valeur et m'infiltrer dans votre intimité.

Après cinq années de projets faisant appel à la transaction, j'en suis venu à me demander si, à travers leurs modalités plus ou moins contrôlées et contrôlantes, ces échanges particuliers m'engageaient de façon sensible avec les « participants ». En fait, j'ai trop souvent l'impression dérangeante d'érotiser des affleurements ponctuels et circonstanciels, de cristalliser l'échange dans une activité. Encore, dans cette recherche de rencontres hors circuit, je sens l'imminence du fantasme de la conversion. Comment dans cette transaction échanger et se laisser changer ?

Mon projet opère par transfert de fonds. Depuis quelques mois, au centre de tous mes biens domestiques et hors de mon atelier, je me suis prêté quotidiennement à un état de compte. J'ai fait l'inventaire exhaustif de mes avoirs, je les ai nommés, enregistrés et en ai mesuré l'étendue sur papier. J'ai pensé à ce qui manque, à ce qui a été

prêté ou perdu. J'ai constaté la générosité de mes proches et, comme s'il s'agissait d'une collection importante, j'ai résisté à la tentation de sélectionner ou de faire disparaître certains objets ou documents, ou encore d'ajouter de nouveaux éléments pour la parfaire. J'aimerais pouvoir mesurer chez moi ce qui est désirable et ce qui ne l'est pas.

En toute indécence, j'exposerai froidement mon compte à découvert. Tous mes effets personnels seront étalés et prêts à être changés pour les vôtres. Avec vous je désire m'entendre sur des valeurs mutuelles, troquer mon histoire pour des fragments de la vôtre et sans effraction m'abimer chez vous. Toute offre raisonnable sera acceptée avec joie. Mais me permettrez-vous de tout changer : mobilier, bouquins, disques, vêtements et souvenirs ? Vous reconnaîtrez-vous dans mon autoportrait matériel ? Si les choses perdues prennent de la valeur, je souhaite m'enrichir de souvenirs : les miens et les vôtres.

Pour une fois, je veux être moderne : faire étalage crûment, puis table rase sans concession ni censure. Je veux être changé profondément et irrévocablement par ce projet. Idéalement, je compte me défaire de tout pour me mêler à vos affaires. Innocemment, je m'expose au risque du meilleur et du pire, pris du vertige de me retrouver étranger chez moi. Dans un état limite, s'armer d'un salut pour continuer. Voulez-vous changer ?

Ce texte est une version remaniée du projet soumis par l'artiste au Centre des arts actuels SKOL en vue de sa participation à la programmation *Les commensaux*.



Martin Dufrasne, *Se refaire un Salut*, 2001  
objets personnels de l'artiste offerts à l'échange  
Photo : G. L'Heureux





# CONTAGION

JOCELINE CHABOT

## Où ai-je la tête? (motifs)

Douze longues bandelettes de coton indigo incrustées de motifs blancs abstraits sont cousues ensemble. Ainsi regroupées, elles forment un rectangle assez grand pour être utilisé comme rideau, couvre-lit ou pagne. Au premier coup d'œil, on imagine l'Afrique noire. C'est le bleu, un bleu profond et organique, qui donne cette impression. Ou peut-être ces mouvantes figures géométriques formées par la répétition ordonnée de points et de lignes imperceptiblement torsadées. Ce sont des motifs faits main. On le devine à leurs irrégularités et aux légères nuances dans le bleu, là où le fil utilisé pour créer une réserve enserre plus lâchement le blanc du coton. J'ai échangé cet attrayant *ikat* du Burkina-Faso, qui servait de pagne à son propriétaire, contre un pyjama.

Le pyjama en question est rayé. Bleu et bleu, coupe classique. Chaque fois que je le portais, ce rescapé de friperie me rappelait un singulier autoportrait de Matisse. Le seul où il s'est représenté avec sa femme : vêtu d'un pyjama rayé bleu sur le fond bleu de la toile, il pose de profil, à gauche, le corps droit, sans pieds ni tête, simulant par sa raideur une colonne dorique sous une hypothétique corniche. Un motif parmi d'autres : « Tout est affaire de décor », écrivit un jour Aragon<sup>1</sup>. Madame Matisse lui fait face, assise dans un fauteuil dont elle épouse parfaitement la forme. Entre les deux, un paysage naïf apparaît à la fenêtre. C'est le souvenir que j'en ai gardé<sup>2</sup>.

## L'usage des plaisirs<sup>3\*</sup> (accessoires)

Hiver 2001, Martin Dufrasne étale au sol de la galerie SKOL ses *motifs* personnels. Il y a là, regroupés par couleurs dans des îlots rectangulaires délimités par des petits corridors, une multitude d'objets disparates. Un champ coloré recouvrant le sol *mur à mur* et dont la géométrie aléatoire donne l'impression de parcourir les dédales d'un souk. Le tout pourra irréversiblement changer de mains selon le bon vouloir des visiteurs invités à contribuer à la réfection de cet autoportrait plus grand que nature.

En offrant de troquer ses possessions contre les nôtres, Martin a espoir de changer. Nouveaux biens = nouveaux souvenirs = nouvel environnement = nouvelles perceptions = changement. Une partie de soi échouant chez l'autre et vice versa. Cette permutation permettrait de vérifier si ses biens sont une extension de lui-même ou des accessoires temporairement nécessaires à sa survie et à son équilibre émotif.

L'aventure terminée, Martin se reconnaîtra-t-il ?

Martin Dufrasne, *Se refaire un Salut*, 2001  
objets personnels de l'artiste offerts à l'échange  
Photo : G. L'Heureux

## **La mer intérieure\* (aveux)**

Nous voici donc voyeurs, introduits malgré nous dans l'univers intime d'un inconnu. Des indices de sa vie intellectuelle et physique susceptibles de nous dévoiler des facettes de sa personnalité sont étalés sans scrupule à nos pieds.

En déambulant à travers ces quadrilatères, on a le point de vue particulier de l'oiseau de proie ou de la glaneuse. Pour apprécier la texture des choses ou se rassurer sur le contenu d'un livre il faut se pencher, dévoilant ainsi nos goûts à notre hôte attentif. Autre effort : vouloir quelque chose, c'est aussi penser à l'objet dont on devra se départir en échange. Puis, avant de négocier la transaction, on sera tenté de vérifier si l'offre équivaut à la demande. Un processus qui implique un retour sur ses valeurs.

## **La pesanteur et la grâce\* (l'essentiel)**

J'ai échangé, entre autres, un bloc de pâte à modeler orange vif rapporté de Bâle contre un petit cahier cartonné jaune safran dont les feuillets sont retenus par un élastique noir. Les couleurs et les usages potentiels nous ont plu mutuellement. Ce cahier presque vierge mais déjà vieux renferme quelques croquis d'objets étranges, projets abandonnés ou en gestation. Flottant au milieu d'une page, un titre : *La pesanteur et la grâce*. Curieusement, j'avais déjà troqué ce livre regroupant des réflexions de Simone Weil dont Martin possédait un exemplaire, contre un gilet aux fines rayures noires et blanches garni d'une fermeture éclair. Déboussolée devant l'extravagant étalage de l'univers de Martin, le vertige m'avait envahie à l'idée d'exposer mes propres possessions. L'exercice me parut impraticable vu l'étendue que prendrait la chose et spontanément, j'avais associé le matérialisme ambiant (le mien, celui du siècle présent et du précédent) à la pesanteur, et à la grâce, le détachement des biens terrestres auquel certains mystiques comme Madame Weil ont aspiré.

J'imagine que l'exercice dans lequel s'est engagé Martin exige un certain degré de ce détachement.

## **Genre humain\* (les liens)**

Pour provoquer un changement, on peut emprunter un chemin plus radical. Tout jeter par exemple. Dépaysement garanti.

Martin a opté pour une mutation lente, par petites touches, remplaçant systématiquement la soustraction de l'un de ses biens par l'addition de celui d'un visiteur. Il n'y a donc pas là l'assurance d'une métamorphose totale mais l'accomplissement d'une conversion lente ou d'un transfert convivial. La métaphore, peut-être, d'un processus inéluctable contribuant à la mouvance de nos identités individuelles autant que collectives et qui consiste à se nourrir d'emprunts. Tout ne serait pas fixé à jamais.

L'effet structurant du projet créant sa propre dynamique, certaines complicités pourront s'établir, se traduisant chez les uns par des confidences ou chez les autres par des témoignages reliés aux souvenirs dont les objets sont les gardiens. L'échange a donc lieu à plusieurs niveaux.

S'il était possible à tout passant d'embrasser d'un seul regard l'ensemble des possessions sur lesquelles il pouvait spéculer, Martin, lui, n'aurait vu de l'univers de ses complices qu'un morceau choisi. Dans ce sens, ce commerce en apparence équitable privilégie une des deux parties. J'ai donc invité l'artiste chez moi pour parfaire l'échange. Ainsi, pensai-je, pourra-t-il m'indiquer « ce qui chez moi est désirable<sup>4</sup> ». Il est reparti avec, entre autres, une peinture sur bois représentant un oiseau noir qui trônait dans ma cuisine. Elle faisait partie d'un de mes projets dont le titre était *Conversation* (1989). (Six individus avaient été invités à accueillir chez eux pendant quelques semaines une série de peintures et à me faire part, par écrit ou selon le procédé de leur choix, des effets que cette présence avait provoqués en eux.)

## **Dictionnaire superflu\* (les apparences)**

Des livres en abondance, un matelas et son sommier, un cactus en phase terminale, un tapis au look indien, quelques meubles disparates, des bibelots et des souvenirs, des cartes postales, des livres, des revues, des 33 tours, cassettes, disques compacts, des chemises, chandails et pantalons usagés...





Le nombre d'objets ne serait pas garant de l'efficacité de l'entreprise. Malgré tout, l'impact créé par leur ostensible présence servait à stimuler l'engagement des visiteurs plus que ne l'aurait fait une énumération dans un catalogue. À travers eux, Martin s'est engagé dans une aventure dont le mode d'emploi exigeait de lui une disponibilité sans faille, disponibilité qui contribuait à donner une plus-value aux rapports humains.

## L'autoportrait (effet miroir)

En examinant cet univers domestique, un sociologue aurait pu tracer le tableau de la condition socioéconomique d'un individu de sexe masculin, artiste et vivant en région. Un psychologue se serait plutôt penché sur la personnalité de ce dernier. *A portrait of the artist as a young man*. Chacun y voyant ce qu'il voudrait bien voir. La perception que nous avons des autres et des choses est toujours teintée de nos propres couleurs.

En fait, que leur auraient indiqué tous ces objets libérés de leurs histoires à part le fait qu'ils sont d'origine modeste, qu'ils appartiennent vraisemblablement à un intellectuel qui cohabite avec une ou d'autres personnes et dont les intérêts, multiples, ont sûrement orienté la perception des choses ? Mais dans quelle mesure...

Les êtres humains sont beaucoup plus complexes qu'on est porté à le croire. C'est pourquoi toute étude tentant de circonscrire leur essence est à la fois futile et nécessaire. Futile parce que toujours incomplète et teintée de subjectivité ; nécessaire parce qu'elle offre des pistes pour comprendre l'autre et à travers cet autre, se comprendre soi-même.

## Se refaire un Salut (l'appel)

Présenté comme un autoportrait condamné à une transformation plutôt hasardeuse, le dispositif mis en scène par Martin Dufrasne nous sollicitait par le biais de la convoitise. Il impliquait directement nos affects si l'on acceptait de s'y investir. Tous les objets soumis à notre regard étaient potentiellement consommables sous forme d'échange et, malgré leur apparente banalité, ils étaient le pivot d'une entreprise de transformation profonde, souhaitée par le protagoniste et peut-être secrètement par chacun de nous. L'artiste n'était pas caché derrière une production. Il était là, vulnérable et agissant, contemplatif et inquiet, ouvert et secret. Disponible, il s'affairait à créer du sens avec nous.

Cette pratique milite en douceur pour abolir les frontières entre l'art et la vie. Loin du manifeste tapageur, elle fait son petit bonhomme de chemin, contaminant sur son passage les discours comme l'ensemble des systèmes reliés à leur réception.

Par sa poésie et les tensions qu'il provoquait, l'appel au changement par pertes et gains collatéraux initié par Martin aura réussi à nous dévoiler une partie des mécanismes complexes qui animent nos rapports avec les êtres et les choses. Je me suis mise à espérer que son désir d'être changé soit contagieux et se renouvelle chaque fois que j'entre en contact avec d'autres.

Quand je pense au pyjama bleu échangé contre l'ikat indigo, je n'imagine plus l'énigmatique autoportrait de M. Matisse, je vois plutôt Martin vêtu dudit pyjama : il est assis à une table devant sa tasse de café et, animé, il converse avec des amis. Comme toile de fond, un joyeux bazar bigarré plein d'effets interchangeables mis à la disposition du salut des uns et des autres. Tout ne serait pas qu'affaire de décor.

1 Extrait d'un poème de Louis Aragon, « Est-ce ainsi que les hommes vivent », mis en musique et chanté par Léo Ferré. *Léo Ferré chante Aragon*, Barclay, 1961.

2 Peint en 1912, *La conversation* appartient à la collection de l'Ermitage de Saint-Peterbourg.

Je l'ai vu lors d'une grande exposition à la National Gallery of Art de Washington en 1987. Après vérification, Matisse n'a effectivement pas de pieds mais il ne lui manque qu'un petit bout de tête.

3 Les sous-titres suivis d'une astérisque reprennent des titres de disques ou de livres,

ou indiquent des objets que nous avons échangés, Martin et moi.

4 C'est la question que posait l'artiste à ses visiteurs potentiels dans le communiqué de presse accompagnant l'exposition.

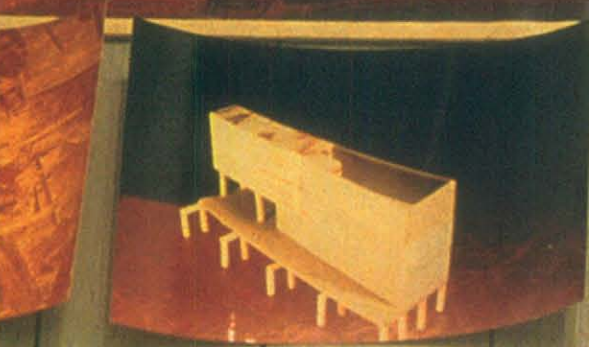
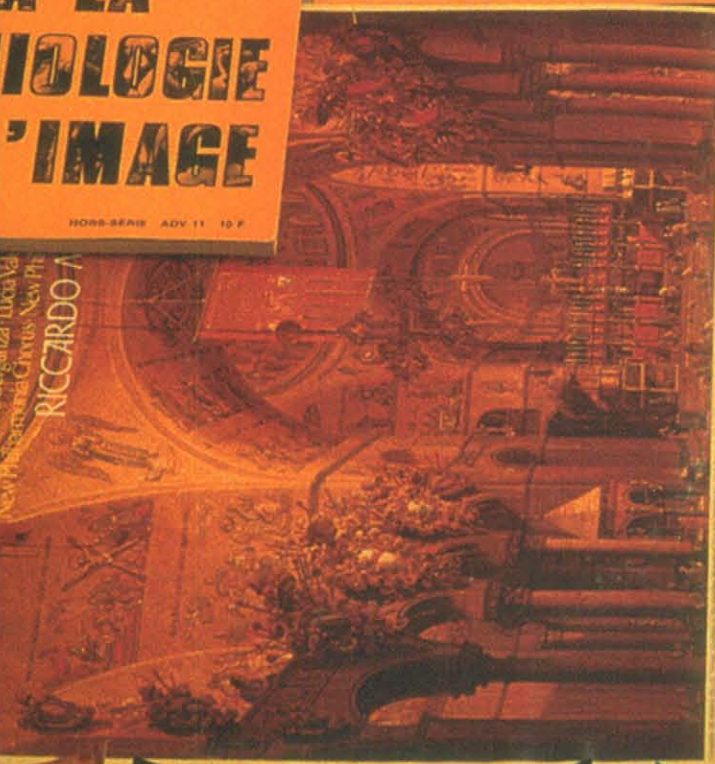


CINEMA - Image et Son

# TIATION A LA IOLOGIE 'IMAGE

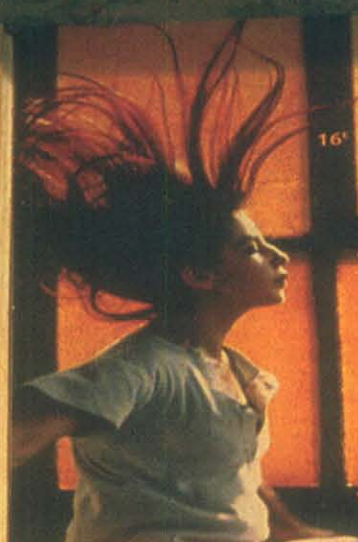
HORS-SERIE ADV 11 10 P

RICCARDO A



Chopin  
#1  
#2  
#3  
#4  
#5  
#6  
#7  
#8  
#9  
#10  
#11  
#12  
#13  
#14  
#15  
#16  
#17  
#18  
#19  
#20  
#21  
#22  
#23  
#24  
#25  
#26  
#27  
#28  
#29  
#30  
#31  
#32  
#33  
#34  
#35  
#36  
#37  
#38  
#39  
#40  
#41  
#42  
#43  
#44  
#45  
#46  
#47  
#48  
#49  
#50  
#51  
#52  
#53  
#54  
#55  
#56  
#57  
#58  
#59  
#60  
#61  
#62  
#63  
#64  
#65  
#66  
#67  
#68  
#69  
#70  
#71  
#72  
#73  
#74  
#75  
#76  
#77  
#78  
#79  
#80  
#81  
#82  
#83  
#84  
#85  
#86  
#87  
#88  
#89  
#90  
#91  
#92  
#93  
#94  
#95  
#96  
#97  
#98  
#99  
#100

DES ARTS DESIGN DES OBJETS  
ANTHOLOGIE  
MARS 1998

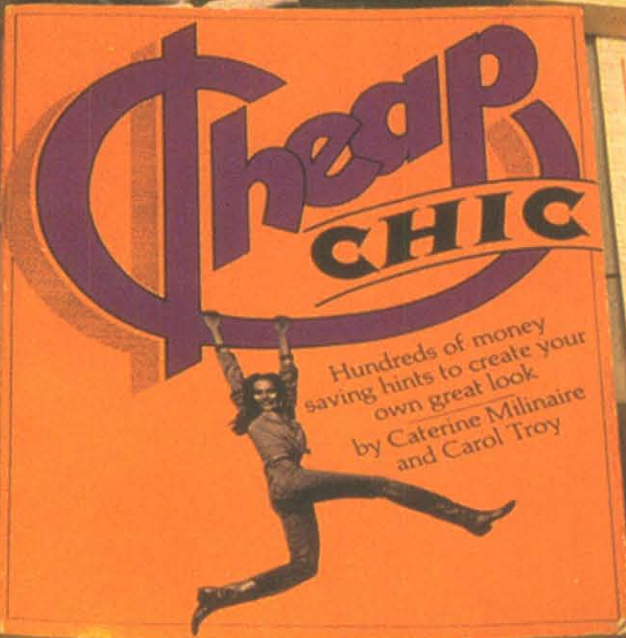


16<sup>e</sup> FESTIVAL  
INTERNATIONAL  
DU FILM  
SUR L'ART

10-15 mars 1998 Montréal

PRÉSENTÉ PAR  
SCHÖFFER  
ENTREVUES AVEC NICHOLAS BOURBON

UN LIVRE 2000  
SCHÖFFER  
ENTREVUES AVEC NICHOLAS BOURBON



Hundreds of money  
saving hints to create your  
own great look  
by Catherine Milinaire  
and Carol Troy

BARBICAN CENTRE  
Le Livre d'Or

Pierre Seghers  
Le Livre d'Or



Pierre Seghers  
Le Livre d'Or  
de la Poésie  
française

Boisvivoir  
Le Livre d'Or



# QUE PEUT UN OBJET ?

## PRATIQUES CULTURELLES ET PRATIQUES ARTISTIQUES

JEAN-ERNEST JOOS

### Que peut l'art ?

Pendant un mois, tous les objets personnels de Martin Dufrasne (livres, meubles, vêtements, etc.) étaient offerts à l'échange – à l'échange équitable, disait-il –, à tous les passants. N'ayant pas précisé en quoi consistait l'équité, l'artiste laissait donc au visiteur la liberté et le devoir d'inventer la forme que prendrait l'échange, de choisir les objets échangés et les relations d'équivalence. À mon grand désarroi, avant tout désir d'interaction, ce sont des histoires qui me sont venues. Et pour cause ! Martin Dufrasne nous faisait d'emblée don d'une histoire, ou plutôt d'histoires, à savoir celles de sa vie. Il y avait beaucoup de pièges dans ce projet artistique, et celui-là n'est que le premier. Avant tout engagement, on avait déjà été le destinataire d'un don, l'échange était déjà en mouvement.

Il en serait ainsi de toutes les pratiques relationnelles. Avant toute relation explicite et intentionnelle, il y en aurait une autre, toujours déjà donnée, qui en déterminerait les limites et les possibilités. C'est à partir de ce « toujours déjà » que l'on voudrait ici mesurer l'efficacité de l'art. Car, la question est bien là. Depuis que l'art se mêle du politique et des pratiques culturelles, sa spécificité est mise en jeu au niveau de son pouvoir même. L'art a-t-il un pouvoir ? Si oui, ce pouvoir lui est-il propre ? Les dernières années ont vu l'action politique devenir créatrice, dans ses

formes mêmes, de la même façon que la vie quotidienne a dû se réinventer face à l'aliénation grandissante de la culture de masse, à travers ce que Michel de Certeau appelle les « arts de faire<sup>1</sup> ». Même une forme de pratique symbolique désormais aussi reconnue que la psychanalyse doit son efficacité à la mise en place d'une pratique relationnelle originale, qui est la séance. Face à toutes ces pratiques, que peut l'art ? Que peut l'art de plus ?

### À Martin. Voici une première histoire

Il y a quelques années, à la suite d'une séparation particulièrement violente qui m'a laissé la conviction, quelque peu irrationnelle, que je n'avais d'autre destin que celui d'être une cellule isolée, sans filiation et même sans conjoint possible, je me suis retrouvé obsédé par le dilemme de la possession. Comment posséder quoi que ce soit en propre, sans y voir aussitôt l'actualisation de sa propre mort ? Peut-on créer un lien privilégié avec une chose sans assumer la responsabilité de ce qu'il en adviendra le jour de sa mort ? Comment faire face à la possibilité qu'à toute chose de devenir déchet ? Dilemme angoissant, dans la mesure où l'impossibilité de posséder signifierait, à la limite, le rétrécissement

de son environnement aux limites de son corps, presque l'enfermement en soi. Pour sortir de ce dilemme entre le besoin de vivre parmi des choses et l'impossibilité d'assumer la possession, il m'a fallu me défaire de la notion d'héritage, de l'idée même de possession et envisager des formes transversales et communautaires de transmission où les objets ne seraient plus des médiations entre des générations, mais au sein des relations à inventer entre les amis, les ex, les passants, les amants de ses amis, etc.

On est appelé à créer de telles pratiques lorsque la culture ne répond plus à nos attentes. En effet, on réfléchit rarement à la valeur de déchet et de cadavre des objets que l'on possède puisqu'on se décharge inconsciemment sur la culture de toute une part de notre relation avec eux. Ce n'est que dans des moments de crise que l'on y songe : lors d'une rupture par exemple, lorsqu'on a entre ses mains les biens d'un autre, lors d'une mort qui nous laisse des objets que l'on ne peut restituer à leur propriétaire, ou dans la perspective de notre propre mort. Et, généralement, dans tous ces cas, c'est encore à notre héritage culturel que nous aurons recours, n'étant renvoyés à nous-mêmes que lorsqu'il ne suffit plus à la tâche. N'en serait-il donc pas ainsi de l'art ? Si l'art ne fait que redoubler la culture, en quoi consiste son pouvoir propre ? On propose donc de chercher un lien entre la faillite de la culture, ou plus exactement la faillibilité des formes instituées de pratiques, et le pouvoir des pratiques artistiques à modifier nos relations. Un artiste ne peut cependant se contenter de produire une pratique symbolique pour ses propres besoins. Il doit le faire aussi pour l'autre, n'importe quel autre. Il travaille au croisement de l'individuel et du collectif.

### Que peut un objet ?

On me propose de faire un échange équitable qui respecte doublement mon désir : dans le choix de l'objet que je veux et dans le mode même de l'échange. Mais, il y a un non-dit qui vient aussitôt m'effrayer, et ce non-dit de l'œuvre, c'est l'objet lui-même qui me le souffle. Étalaé devant moi, à travers l'ensemble de ses possessions, il y a un portrait de Martin Dufrasne. « Ceci est à moi, ceci est moi ». L'échange aura lieu, nous promet-on, entre l'artiste et le visiteur dans l'espace clos de la galerie, dans l'espace clos de la représentation de nos deux subjectivités. Mais, a-t-on ici

demandé l'accord de l'objet ? Le visiteur n'a en fait aucune garantie que l'objet échangé, une fois en sa possession, ne révélera pas un sens inconnu, mais déterminant. Un tiers peut le reconnaître : « mais, c'est à un tel ! » L'objet a pu avoir un passé, avoir notamment appartenu à quelqu'un d'autre, à un mort, peut-être. Il peut même avoir été déjà un élément du passé du visiteur qui se retrouve donc à l'avoir croisé deux fois plutôt qu'une. Et cette révélation du passé de l'objet peut à tout moment faire décentrer l'échange entre l'artiste et le visiteur, en modifier la dimension symbolique.

Il y aurait donc ici deux limites à considérer dans l'ensemble des relations possibles : celle de nos subjectivités respectives et inconnues l'une à l'autre, et celle, extérieure à cette intersubjectivité, imposée par l'objet même à travers ses possibilités de circulation passées et futures. Or la double dimension de la limite est essentielle au sens même de l'œuvre. L'œuvre de Martin Dufrasne, comme toutes les œuvres relationnelles, joue sur un ensemble de relations possibles et non sur des relations imposées. C'est bien là ce qui définit l'esthétique relationnelle selon Nicolas Bourriaud, à savoir la participation du public dans l'accomplissement de l'œuvre, une participation qui elle-même suppose que l'artiste laisse délibérément la réception de son œuvre ouverte<sup>2</sup>. Or, il se trouve qu'après quelques années d'exploration de l'esthétique relationnelle, le dispositif est désormais connu. La mise en place de relations n'étonne plus. Il reste cependant à identifier comment l'œuvre peut maintenir ouvertes les possibilités relationnelles tout en actualisant des interactions avec tel ou tel spectateur-passant. L'œuvre relationnelle doit donc être approchée du point de vue de l'ensemble des relations possibles afin d'en saisir véritablement la performativité. La délimitation de l'ensemble peut se faire soit de l'intérieur, dans la compréhension des possibilités, soit de l'extérieur, là où l'œuvre s'installe dans sa présence singulière. Dans le premier cas, il s'agit de comprendre comment l'actuel et le possible cohabitent (moi et les autres participants), dans le second cas, quelles contraintes s'imposent au visiteur et encadrent ses choix.

Or, il y a ici un paradoxe à relever. Les pratiques relationnelles ont comme priorité la formation de relations. Tout support matériel, tout objet n'y est donc qu'un prétexte ou une médiation appelés à devenir secondaires une fois la relation

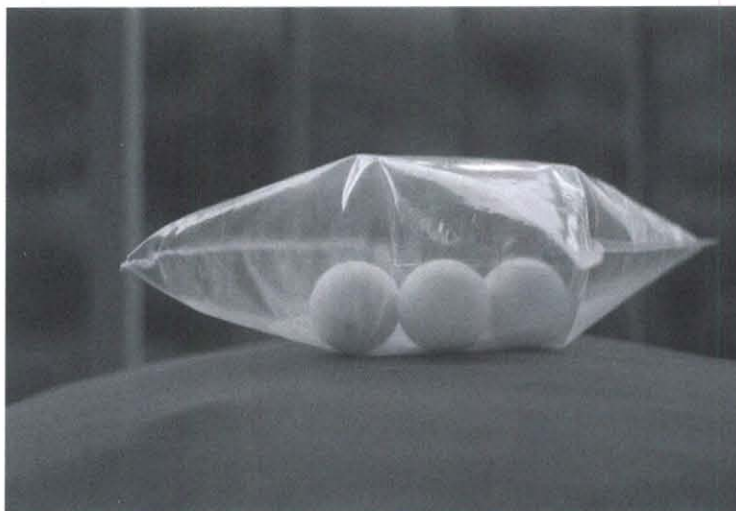


actualisée. Et pourtant, si on s'interroge sur l'ensemble des possibilités relationnelles d'une pratique, la question de l'efficacité des « objets relationnels » (pour reprendre une expression de Lygia Clark) devient celle de l'efficacité d'une matérialité appelée à se nier. Que peut donc un objet dont on voudrait qu'il disparaisse, ou même qu'il n'ait jamais existé ?

## Des mondes incommensurables

Dans le cas de *Se refaire un Salut*, la délimitation de l'ensemble des possibilités relationnelles se décide clairement dans le rapport à l'objet. On ne connaît pas le sens et la valeur qu'a l'objet pour l'artiste propriétaire. Pris à inventer l'altérité à laquelle on fait face, on se retrouve dans la situation bien connue de l'analysant qui, devant le silence de son analyste, lui attribue des pensées venant en fait de lui. La limite que le dispositif relationnel met en place se situe donc dans l'inconscient de chacun dont l'intrication devient l'espace poétique de l'échange. On invente donc des moyens d'être avec l'autre dans une situation où l'obligation d'être soi rend l'accord de fait improbable, voire impossible. Comme dans la relation sexuelle anonyme, il faut apprendre à ne pas trop en savoir de l'autre pour pouvoir jouir avec lui dans la singularité de son désir à soi.

À cette première limite, inscrite dans l'intersubjectivité, vient s'en adjoindre une autre, liée à la situation proposée. Quelque chose en effet, aux limites du symbolique, dépasse la subjectivité même des protagonistes impliqués : il s'agit du statut de l'objet. Ce quelque chose transparaît en fait dans l'œuvre de Dufrasse, lorsque le visiteur, retournant à la galerie, assiste au déplacement qui s'opère entre les objets échangés, et donc retirés, et les objets reçus qui composent un ensemble à l'identité indéfinissable ou à venir : nouvel environnement pour un nouvel individu. Mais lequel et pour qui ? Et ce nouvel ensemble n'est pas réductible à la somme des échanges accomplis, donc à la somme des relations symboliques actualisées. L'excédent ici appartient au pouvoir des objets d'entrer en relation dans les situations qui nous dépassent et qui mettent en scène des relations qui ont eu lieu, ou qui auront lieu. C'est donc à une tout autre altérité que l'objet nous confronte maintenant, une altérité qui ne relève pas des subjectivités en présence, celles des visiteurs et de l'artiste, mais d'un autre monde –



Lygia Clark, *Ping-Pong*, 1966, objet relationnel. Collection particulière

passé, à venir, possible – que celui dans lequel nous habitons dans le moment.

Dans un texte intitulé tout simplement « La chose<sup>3</sup> », Heidegger propose de définir ce qu'est une chose à partir de la notion de monde. Le monde pour Heidegger n'est ni notre environnement, ni notre rapport au monde, mais les conditions de possibilité de tout rapport entre l'homme et le monde, donc l'ensemble des relations possibles qui compose cet entre-deux. Pour Heidegger, on ne peut comprendre la chose qu'en tant qu'elle advient avec un monde. « Ce sont les hommes comme mortels qui tout d'abord obtiennent le monde comme monde en y habitant. Ce qui petitement naît du monde et par lui, cela seul devient un jour une chose<sup>4</sup>. » Mais, le monde, c'est aussi notre finitude, notre horizon fini, et avec la chose vient donc notre ancrage dans un espace et un temps. Ce que pourtant Heidegger n'envisage pas, c'est qu'une chose puisse nous confronter à un monde incommensurable et rendre incertain celui dans lequel nous habitons. Les choses sont appelées aujourd'hui à se déplacer, à circuler, selon des parcours parfois libres ou parfois contraints, et à se retrouver là où leur présence ne peut être qu'une question. À une époque où il y a tant de réfugiés, de déportés, de migrants, de dépossédés, il est désormais naïf de parcourir les marchés aux puces en s'inspirant du récit nostalgique que tout objet trouvé ressemble à un héritage possible d'une grand-tante ignorée. Le destin des objets est aussi de se retrouver entassé dans un musée de l'holocauste à Washington, ou de l'immigration à Ellis Island. On ne sait jamais de quel monde brisé l'objet est détaché. Et même s'il



n'est pas nécessaire au quotidien d'envisager des scénarios aussi tragiques, il est important de reconnaître que l'horizon de la circulation des objets est l'incommensurabilité des mondes.

La circulation des objets se donne donc à voir comme un double sens de la mort. Il y a la mort comme limite de nos subjectivités réciproques : c'est l'existence de l'artiste que l'on doit assumer en s'appropriant ses objets. Mettre en jeu ses biens comme portrait de sa personne, c'est déjà envisager sa possible disparition dans une image de soi qui existe hors de soi. Cette première finitude est explicite dans le projet de Dufrasne. L'inventaire de ses biens rappelle l'héritage et le titre, *Se refaire un Salut*, ironise sur la rédemption. La deuxième finitude est celle de la mort des mondes, de ce qui en reste. Elle est par contre implicite. Et c'est pourtant sur elle que repose l'efficacité du projet.

### Réponse à la question : Que peut un objet ?

À la question « Que peut un objet ? », les artistes qui travaillent sur la relation répondraient en se référant à une efficacité relationnelle – que les anthropologues appellent efficacité symbolique<sup>5</sup>. L'efficacité de l'objet résiderait dans les relations produites. Pourtant, il semblerait bien que, du point de vue des relations mêmes, l'objet conserve malgré tout une efficacité opaque qui n'est pas réductible aux échanges symboliques auxquels il donne lieu, quelque chose qui n'existe que dans sa matérialité même. Cette efficacité opaque est celle qui relie l'intervenant actuel à l'ensemble des relations possibles que l'objet peut médiatiser, tout en le maintenant dans l'incapacité de saisir la totalité de cet ensemble.

L'objet, dans l'installation de Martin Dufrasne, rappelle constamment aux partenaires qui se le passent qu'il a pu et qu'il pourra toujours être le médiateur d'autres pratiques relationnelles qu'aucun d'eux ne peut même envisager comme possibles parce qu'elles appartiennent à un tout autre monde. Il ne suffit donc pas de parler d'un passé ou d'une mémoire de l'objet, car c'est là un langage encore trop identitaire qui suppose que l'objet puisse être connu dans l'ensemble de ses significations et valeurs. Il s'agit plutôt d'un pouvoir inquiétant et impénétrable de l'objet, qui vient décentrer la relation et l'inscrire dans un

ensemble de possibles qu'on peut expérimenter au hasard des rencontres mais jamais vraiment connaître.

Cela vaut pour le travail de Martin Dufrasne comme pour des pratiques relationnelles apparemment très différentes. Si on considère toutes les pratiques relevées par Patrice Loubier dans un récent article<sup>6</sup> (celles de Jean-Sébastien Beaulieu, Mathieu Beauséjour, Sylvie Cotton, Germaine Koh, Devora Neumark et Christy Thompson), pratiques où toutes sortes de supports servent à provoquer des rencontres furtives avec des individus pris un à un, on peut se demander quelle forme prend l'efficacité des objets dans la circulation. Certes, l'objet se dissout chaque fois dans la relation engendrée par la rencontre. Mais la possibilité de la rencontre hétérogène avec un tout autre individu reste prise dans l'objet même. L'objet que je tiens me confronte à des relations passées et futures qui me seront toujours inconnues. C'est donc l'objet qui, paradoxalement, porte la dimension du collectif et de l'hétérogène, et empêche la relation de se refermer sur une interaction duelle.

Il y a donc ici un paradoxe essentiel aux pratiques relationnelles actuelles. Ces pratiques, qui refusent que l'objet puisse revendiquer une autonomie face aux relations, trouvent en même temps dans la matérialité, et donc dans l'existence potentiellement autonome de l'objet, leur principe d'ouverture. Le paradoxe s'expose littéralement dans *Porus* de Massimo Guerrera où coexistent des objets relationnels, sortes de sculptures utilitaires, et des photos de leur passage dans les demeures des participants. À première vue, ce sont les photographies qui mettent en évidence la dimension relationnelle, les objets n'apparaissant que comme des moyens d'actualisation des relations. Pourtant, plus on erre dans l'espace d'exposition, plus une inversion vient à s'opérer. Les photographies apparaissent figées et statiques, comptes rendus d'un moment passé, et ce sont les objets qui se révèlent porteurs du relationnel. Ce sont eux en effet qui ouvrent à la dimension du possible, de l'imaginaire, de ce qui est à venir. Ce sont eux encore qui mettent en évidence l'incommensurabilité des mondes, en l'occurrence des mondes et des corporalités domestiques. Ainsi, par leur présence dans les photographies, les objets en viennent à briser le côté statique de la scène, inscrivant le moment photographié dans un espace-temps qui le dépasse.





Massimo Guerrera  
*Porus (les recombinaisons gourmandes  
d'un rendez-vous)*, 2000-  
matériaux divers et silicone  
Photo : G. L'Heureux

## Réponse à la question : Que peut l'art?

La question de l'objet ouvre alors une piste pour répondre à celle du pouvoir de l'art. La dimension de l'objet que nous avons mise en évidence dépasse en effet celle que les anthropologues et sociologues, à commencer par Marcel Mauss dans son *Essai sur le don*<sup>7</sup>, ont longuement analysée au cours du xx<sup>e</sup> siècle. Leurs travaux ont montré comment les objets portent en eux un ensemble de relations qui s'actualisent dans les échanges, le plus souvent à l'insu des participants : c'est ce qu'on appelle la dimension symbolique des objets. Mais ils ont vite fait de se débarrasser de la question de l'efficacité de l'objet lui-même. L'art, au contraire, s'y attarde en offrant la possibilité de travailler aux limites du symbolique, là où la relation, l'acte de joindre, ne s'épuise plus dans ses sens présupposés. Il ne s'agit donc pas de « sortir » du relationnel, mais de mettre en place des relations problématiques, hétérogènes, équivoques, de mettre en échec celles que la culture impose, d'en inventer là où la culture nous a lâchés, bref de nous confronter à ces mondes incommensurables.

Ainsi, la force première du travail de Martin Dufrasne n'est pas de réactualiser un ensemble de relations d'échange, mais de nous confronter directement à un objet qui peut dégoûter, terrifier ou fasciner par le monde inconnu qu'il porte, à un objet qui vient à nous porteur d'une question : qu'en faire ? L'art des dernières décennies nous a habitués à un travail sur l'informe, sur l'abject, le non-symbolisé ou le pas-tout-à-fait symbolisé. Il apparaît que les pratiques relationnelles appellent désormais un même questionnement sur les limites du symbolique, mais cette fois à l'intérieur même des relations qu'elles rendent possibles. Pour cela, il faut y réintroduire une réflexion sur la matière du réel, pour ne pas dire sur la matérialité, sur laquelle l'art s'appuie pour assurer son pouvoir, et grâce à laquelle l'individu va pouvoir

se greffer sur un nouveau réseau. C'est ainsi – il s'agit d'une thèse que je propose – que l'art travaillerait dans les failles de la culture, dans ces points où les pratiques culturelles ne suffisent plus à leurs propres fins, où elles laissent les objets errer en quête de relations.

## À Martin. Une toute dernière histoire

Je sais qu'un jour, à moins que ma propre mort ne m'en sauve, il me faudra hériter. Mais, l'héritage qui m'attend est pervers, constitué pour une grande part de biens générés par les enfants eux-mêmes. À la différence d'une transmission traditionnelle où une dette symbolique – la reconnaissance, le devoir de mémoire, etc. – vient répondre au don de biens matériels, ici il ne peut y avoir de dette symbolique, seulement une dette réelle qui a été payée du vivant et de la vie même des enfants. Hériter, c'est alors un peu comme accepter des dommages et intérêts, ce n'est pas de l'ordre de l'ouverture et du futur, mais de la gestion du passé. Pourtant, à force d'examiner les biens de mes parents – comme les effets personnels de Martin Dufrasne –, j'ai bien fini par trouver des objets que je voudrais voir en ma possession : un disque de Dinu Lipatti acheté par mes parents au moment de leur mariage au début des années 50 et une bible hongroise à la page de garde dessinée à la main, offerte à mon père dans un camp de prisonniers alliés au lendemain de la guerre. Je ne sais pas ce que je ferais de ces deux objets, car je pense que le seul fait de leur passage entre mes mains suffirait à produire le sentiment d'une transmission accomplie. Peut-être que, si les moments avaient coïncidé, je les aurais remis en circulation, la bible et le disque, en les échangeant contre quelques objets de désir trouvés dans les affaires de Martin, pour qu'il puisse à son tour s'en défaire dans la légèreté.

1 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien* : 1. *art de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

2 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.

3 Martin Heidegger, « La chose », dans *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1958.

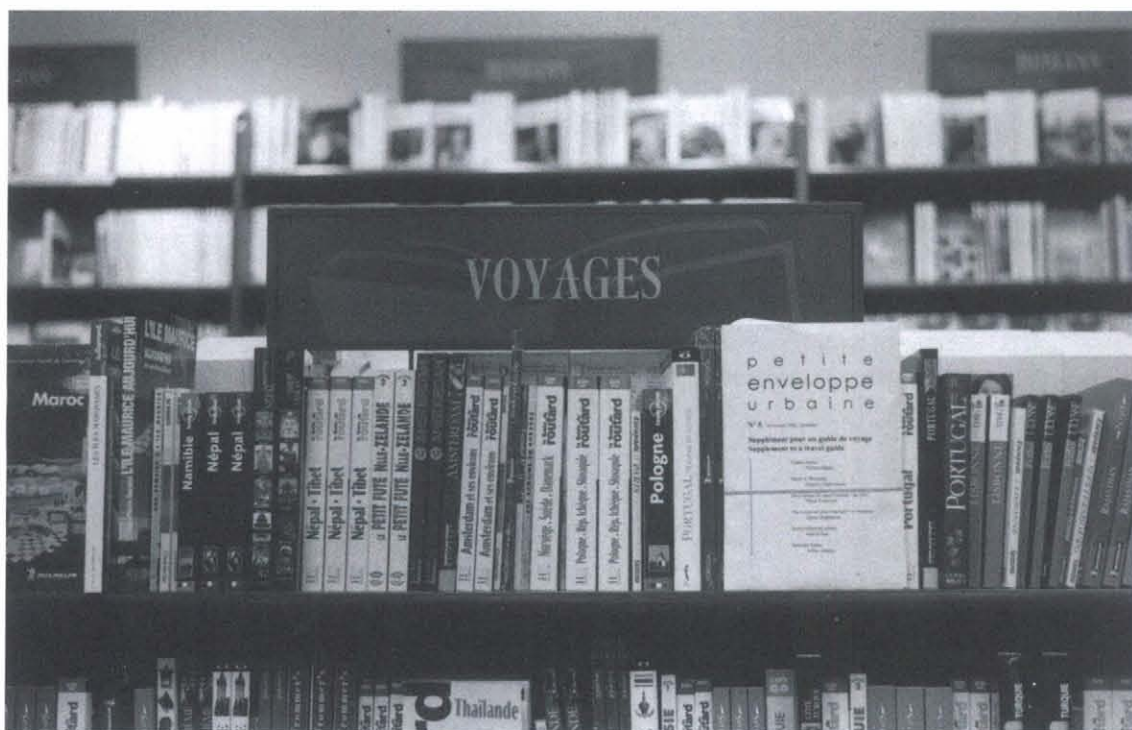
4 *Ibid.*, p. 218.

5 Par exemple, Lygia Clark : « Dans mon cas, il n'y a pas de nécessité d'objet : c'est l'acte lui-même qui engendre la poésie » ou encore : « L'œuvre ancienne – l'objet fermé sur lui-même – reflétait une expérience déjà passée, vécue antérieurement par l'artiste, tandis que maintenant l'importance réside dans l'acte de faire, au présent. » Manuel J. Borja-Villel, Guy Brett et al., *Lygia Clark*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997.

6 Patrice Loubier, « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute*, n° 101, janvier-février-mars 2001, p. 99-105.

7 Marcel Mauss, « Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques » (1923-1924), dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1968.





*Petite Enveloppe Urbaine* n° 5, 2000, exemplaires abandonnés dans une librairie. Photo : H. Charbonneau

## PETITE ENVELOPPE URBAINE

### Supplément pour un guide de voyage

Un kiosque d'information touristique sur la ville de Montréal, organisé semble-t-il par un visiteur étrange et étranger, a servi de contexte au lancement du « Supplément pour un guide de voyage », le cinquième numéro de la *Petite Enveloppe Urbaine*. La revue-livre d'artistes, qui traite de divers sujets concernant la ville où elle est produite et distribuée, était, cette fois, constituée de ce que chacun des collaborateurs aurait aimé trouver dans les guides touristiques sur Montréal. Elle présentait ainsi autant de manières nouvelles de représenter la ville et d'y circuler. La publication, coordonnée par Hugues Charbonneau, rassemblait pour cette édition les contributions de Thomas Bégin, Maud Francœur, Janine Hopkinson, Matt Killen et Jeffrey Mackie. Une version vancouveroise de ce numéro a été simultanément lancée à la Access Gallery par une équipe de collaborateurs locaux.

Kiosque à SKOL du 28 octobre au 4 novembre 2000. En circulation depuis, dans un réseau de distribution aléatoire.



Collectif Les causes perdues  
*L'atopie textuelle est une cause qui se perd*, 2000-  
 la matrice et un palet  
 Photo : A.-M. Richard



## COLLECTIF LES CAUSES PERDUES

# L'atopie textuelle est une cause qui se perd

La plus récente manœuvre du Collectif Les causes perdues, dont les instigateurs sont Martin Mainguy et Alain-Martin Richard, consiste à graver un texte immense dans l'aluminium, puis à le démembrer en y découpant à l'emporte-pièce 476 rondelles qui doivent faire le tour du monde, de mains en mains, avant de retrouver leur matrice originelle à Québec où le texte se trouvera ultimement reconstitué. Le texte épars circulera ainsi pendant des années en particules folles autour de la Terre, se trouvant à la fois partout mais nulle part lisible. Une adresse électronique au dos de chaque fragment incite le porteur à transmettre des informations sur la route et l'histoire de son palet, et à annexer une production originale venant enrichir un site Internet ([www.atopie.ca](http://www.atopie.ca)).

---

Cette « manœuvre planétaire sur deux plans de réalité », lancée le 21 décembre 2000 à Québec, a été présentée par les artistes lors d'une rencontre à SKOL le 21 octobre 2000.

---

## UN SIMPLE SOUFFLE DANS LA FUREUR DU MONDE

SUIVI DE **MATÉRIAU MANŒUVRE**

ALAIN-MARTIN RICHARD

...l'atopie textuelle est une incartade dans le quotidien. nous sommes soudain fort nombreux à nous imbriquer les uns dans les autres, à mixer en direct de petits moments intimes dans la grande soupe du monde. dans son évanescence contrôlée, des objets massifs déambulent selon des trajectoires imprévisibles : ce sont des atomes fous qui traversent la Terre. alors, comme il n'y a pas de lieux licites, il ne reste qu'une multitude de lieux innommables, puisque décuplés et démultipliés. cette atopie relève plus de l'apparent illogisme quantique que du cartésianisme usuel. comment donc qualifier cet objet du désir, cette machine délirante qui construit dans sa propre dynamique des fleuves sonores ? comment définir cette parenthèse dans la matérialité qui, dès lors qu'elle se donne comme modèle de déperdition de

l'objet, en retient tout de même ses trajectoires ? qui, dès qu'elle entend matérialiser l'éphémère, n'en conserve que la trace fugitive ? nous ne savons déjà plus où sont les objets, nous ne pouvons déjà plus concevoir une œuvre d'art puisque l'art a été déporté vers une excentricité qui ne cesse de se déporter vers d'autres points d'ancrage. la question de l'espace et de l'emplacement du texte reste ouverte. où le texte se concrétise-t-il ? dans son aménagement mental ou conceptuel ou seulement lorsqu'il est écrit, gravé dans le métal ? mais il est aussitôt démembré, toute existence contestée par sa dispersion même. de même l'art ne se retrouve plus dans un projet définitif et refermé sur lui-même, disponible pour fins de contemplation, mais en mouvance, sans port d'attache unique où le circonscrire et le

définir. chaque palet, vecteur de contamination, évoque le tout, mais n'en laisse jamais voir l'ampleur. chaque palet pris en charge temporairement participe à l'entropie généralisée de son existence. bien sûr tout ceci a la saveur du web, tout ceci concorde avec la présence simultanée d'un même atome en deux endroits différents. bien sûr l'information véhiculée en un point de convergence s'exprime immédiatement en un autre point de convergence et perd ainsi de son pouvoir. elle est, dès son apparition, happée par un phénomène de dépossession.

l'atopie textuelle en ce sens est une réponse possible au capitalisme. nous sommes en train de proposer et de construire une manœuvre transversale perforée en son tout d'ouvertures irréparables. ce n'est pas une toile, ce n'est pas une machination de rétention ou de cannibalisme, ce n'est qu'un paradoxe construit, un phénomène nomade que nous voudrions voir échapper à toute velléité de pouvoir. le plus beau serait de rendre le processus totalement autonome, que nous n'ayons plus à le soutenir technologiquement. l'atopie est une exigence de sa propre synergie, rien de plus, et tout cela à la fois. elle serait comme une dérive et un refus de toutes les barbaries et de toutes les civilités, un paganisme tribal aux couleurs du spectre. dans sa vaste illusion, elle parle encore de communauté, une communauté dans un espace lisse, dans un territoire qui nie la cartographie géopolitique et la géographie physique. l'atopie occupe l'épaisseur médiatique, elle est une non-zone, une intimité de courriels et de confusion, une intimité qui surfe sur les complicités manifestes d'une archi-texture impalpable.

relevé statistique, quatre novembre deux mille un. quatre cent neuf atopistes. cinq cent vingt-huit productions. un poème sonore alimenté par trois cents extraits sonores. un poème visuel alimenté par cent quatre-vingt-dix images. deux cent quatre millions huit cent deux mille huit cent soixante-treize bytes d'information sur le web. déjà beaucoup de palets de deuxième génération. huit palets de troisième génération.

alors le temps, le temps est ici fondamental. il s'agit désormais de durer, de s'inscrire dans un état second, dans un « ohm » permanent. chaque jour ouvrir le courrier, répondre, discuter, expliquer le fonctionnement du site, travailler à une traduction en anglais, à une traduction en allemand, à une traduction en espagnol. reconstruire l'inter-

face, activer le site... et puis toujours se laisser jouer le poème sonore... chaque jour maintenir le paradoxe en tension, pousser la ville à installer la sculpture, pousser la bibliothèque à activer la borne informatique, travailler en équipe à inventer de nouvelles approches sur le site. le temps devient un mode opératoire d'où le stress est évacué. ce serait comme la partie zen du projet. prendre le temps de naviguer tous les jours, se laisser dériver sur chaque palet, voir déjà que leur mémoire s'augmente progressivement. « initialiser » la Terre et suivre les trajets qui s'y tracent. constater que des lignes s'étirent vers l'Australie, vers le Yukon, vers l'Europe. constater que la toile se dessinera très lentement. les atopistes attendent l'été pour emporter leur palet en voyage. mais le temps de l'échange différé n'a qu'une seule conséquence : le texte porté par chaque palet devient illisible... l'inertie temporaire du palet en rend la lecture impossible. le texte retourne alors dans la clandestinité.

et puis il faut choisir la bonne personne. lorsqu'on se retrouve avec un palet dans la main, il prend tout à coup une grande importance, l'objet acquiert alors une valeur singulière, et on ne peut aisément s'en départir. certains attendent de rencontrer la personne idéale, ou veulent que leur palet aille en un endroit particulier, d'autres ont imaginé une trajectoire par une chaîne d'amis personnels qu'ils entendent diriger. entre l'aléatoire et le contrôle des échanges, entre la perte et la volonté de réussir un circuit planétaire complet, on retrouve dans les comportements atopistes le spectre des relations humaines. en ce sens, l'atopie repose sur un inventaire des psychologies.

ainsi chaque transfert, chaque échange, chaque transaction participe à l'augmentation mémorielle des palets. chaque palet participe à la mémoire collective et la mémoire collective s'augmente au fil du temps. il s'agit d'un projet artistique qui repose sur sa construction synergique : il est toujours réinventé, augmenté, démultiplié. en filigrane, le texte porteur de cette manœuvre planétaire reste imparfait, fracturé, émis en extraits hachurés mais à la seule condition que le palet associé à ce morceau de texte soit lui-même en circulation.

alors que reste-t-il à voir, à entendre, à comprendre ? il reste, accrochées au pilastre de la bibliothèque Gabrielle-Roy à Québec, quatre plaques



trouées à la fois massives et éthérées, comme en attente d'un complément de matérialité qui restera sans doute partiel. il reste sur le web une masse impressionnante et touchante des contributions individuelles, il reste un palet à soupeser, à déplacer, à traîner avec soi. il reste l'intuition d'une gigantesque toile qui ne se refermera jamais,

qui sera toujours en suspens sur un mode mineur, loin de la sphère du spectacle et de la surenchère d'images et « d'effets spéciaux ». un souffle, un simple souffle dans la fureur du monde, un petit frémissement installé dans son incertitude et qui vibre de tous ses manœuvriers en déplacement sur le globe.

## MATÉRIAU MANŒUVRE ÉNONCÉS GÉNÉRAUX

La manœuvre n'est pas un produit. Elle n'est jamais le résultat d'un travail. Elle est ce travail lui-même. La manœuvre n'est pas une œuvre d'art. Elle n'a qu'un lien théorique avec l'art dans sa définition d'« ensemble de moyens, de procédés réglés qui tendent à une certaine fin ». La manœuvre n'est pas un poème. Elle n'a qu'un lien étymologique avec la poésie dans son sens de « créer, faire ». La manœuvre n'a aucun antécédent formel.

Elle est d'abord mouvement. La manœuvre n'a de norme que son propre mouvement, elle n'a d'autre désir que la prolifération des créativités. Par cette prolifération la manœuvre supprime donc l'extrême visibilité de l'artiste comme centre d'intérêt, comme être mythique. Elle détourne l'attention passive du spectateur vers l'attention active de l'intervenant. Dans la manœuvre, c'est la « spontanéité » des intervenants potentiels qui détermine la stratégie.

Ainsi, la manœuvre peut se faire sans la présence de son organisateur. Elle met en branle un processus qui joue sur l'interactivité, sur l'intersubjectivité; elle n'est pas que le simple déroulement d'un concept clos. Nul ne peut prévoir quels seront les résultats d'une manœuvre. On ne peut prévoir pour la manœuvre que le type d'intervention. Elle n'a pas le script et la chronométrie d'un spectacle de scène. Sa durée n'est déterminée que par son intention. C'est que la manœuvre s'extirpe des cadres de production des arts proprement dits : salles spécialisées, musées, galeries, théâtres, festivals, soirées-bénéfice, colloques, etc. Les lieux de la manœuvre n'ont pas de fonctions spécifiques au champ de l'art. Les lieux de la manœuvre sont les circuits de circulation, les zones fonctionnelles de la cité, les centres nerveux de communication, les aires de loisirs.

Dans ce sens, la manœuvre peut se faire dans le silence, dans le bruit, dans le stimulus de l'œil ou de la peau, dans le détournement des habitudes, dans la masse grouillante ou dans l'intimité relative, dans les médias, en dehors des médias. Elle peut toucher indifféremment toutes les classes sociales, elle peut s'immiscer indifféremment dans les maisons, les bureaux, les ateliers, les usines. Dans tous les cas, la manœuvre n'est jamais arbitraire ni préalablement esthétique. La manœuvre présume un terrain d'action. La manœuvre présume que sur le terrain d'action, il y a des foules ou des individus qui majoritairement ne sont pas venus voir ou participer à une manœuvre. Elle est donc sauvage. La manœuvre est un processus qui n'est pas dompté. La manœuvre n'est pas nécessairement circonscrite dans un territoire donné.

La manœuvre ne peut provoquer une catharsis. La catharsis n'a qu'un champ social restreint : en privé ou en spectacle à titre de valorisation universelle de la souffrance. Comme la manœuvre n'a pas de liens avec une dépression ou une psychose, elle n'intéresse pas du tout la psychologie. La manœuvre se nourrit de la réalité sociale, politique, écologique.

La manœuvre n'a pas de matériau particulier. À la limite, elle n'a pas de matériau du tout. Elle est immixtion, interconnexion. Un ensemble de « ruses et de procédures » qui touche le vivant et ses machineries. Ainsi, rien de ce qui bouge ne lui est indifférent. On conçoit qu'il puisse y avoir des manœuvres urbaines, des manœuvres immatérielles, des manœuvres médiatiques. On imagine aussi des manœuvres d'édition, de production de faux, d'écriture, etc.

Ce texte a originalement été publié en couverture de la revue *Inter*, n° 47, 1990. Le numéro, intitulé « Pour une pratique transgressive des années 90 », était entièrement consacré à la manœuvre comme pratique et à sa définition.







# THE LADIES' AFTERNOON ART SOCIETY

## Lovely Ornaments

Maniant avec habileté des attitudes traditionnellement attribuées aux femmes telles l'amabilité, le souci du détail et le dévouement au bien-être des autres, The Ladies' Afternoon Art Society explore le potentiel de liant social que recèlent la beauté et la gentillesse. Le trio a ainsi profité de son passage à Montréal pour enjoliver quelques endroits publics, offrir des friandises aux passants et leur faire la conversation. Susanne, Sueann et Susan (*alias* Jane Lee, Rebecca Pasch et Kathleen Ritter) ont aussi nettoyé et « redécoré » la grande salle de SKOL, camouflant son aspect industriel sous plusieurs centaines d'ornements faits main, le tout étant accompagné d'un diaporama permettant à chacun d'apprendre à les confectionner facilement.

---

Les 4 et 5 novembre 2000, respectivement au  
Complexe Desjardins et à l'angle des rues  
Sainte-Catherine et McGill College.  
Du 11 novembre au 16 décembre 2000, à SKOL.

---

## LES VENIMEUSES

### ENJOLIVEMENT, ENCHANTEMENT ET AUTRES TACTIQUES NOMADES

ODETTE LEBLANC



*Sticky and Sweet*, 1999  
intersection des rues Robson et Hornby, Vancouver

Au coin des rues, les passants se bousculent. Les trottoirs sont achalandés. Tout scintille. C'est la magie d'un vendredi où tressaillent les bras dénudés pour la première fois. Les couleurs se multiplient au loin à tel point qu'on remet en question les noir et blanc que les magazines annoncent comme les tons de la nouvelle saison. À qui s'adressent ces consignes au fond ? La réalité de la rue n'excède-t-elle pas toujours celle du papier glacé et des vitrines ? À l'intersection, trois dames distribuent des petits gâteaux glacés, ornés de ballerines. Un policier semble intéressé. J'espère qu'il ne les embêtera pas avec ses histoires de permis...



*Lovely Makeover, 1999, Access Artist Run Centre, Vancouver*

L'air frais donne de l'appétit et stimule les sens. Je suis à la recherche de quelque chose de spécial, de quelque chose qui me fera plaisir. Dans une vitrine, du rose, du pourpre, des couleurs chics et transparentes, plus belles que nature : entrons. L'impeccable plancher émeraude : sa surface étincelante et radieuse, ses détails, ma foi, parfaits témoignent de la qualité du travail fait main. La lumière frappe les surfaces vernies qui se reflètent à leur tour sur mon corps. Je me sens inondée de cette perfection brillante, ferme, durable que les dames s'affairent à maintenir. Elles me font remarquer les marques de boue sèche sur mes souliers et me proposent de les nettoyer. Je ne voudrais surtout pas laisser de traces, pas ici. Tout s'enfonce dans un murmure collectif. L'ambiance est aux mélanges subtils et non aux interventions individuelles.



*Free Consultation for Holiday Shoppers, 1998  
Pacific Centre Shopping Mall, Vancouver*

Ironiquement, tout indique qu'il s'agit d'une façon d'affirmer sa personnalité : assume, exige, fais valoir qui tu es. Au royaume de la consommation, les signes polysémiques sont si nombreux que l'on s'y perd – à l'aide ! L'expérience des magasins, même des boutiques dernier cri les plus minimalistes, stimule les sens comme le MSG les papilles, jusqu'au danger d'être survolté. Derrière le comptoir qui leur donne un air autoritaire, les commis des magasins sont souvent intimidants. Puis-je vous aider ? proposent gracieusement les dames. — Non, je ne travaille pas pour le magasin. — Oui, j'ai de l'expérience. L'espace d'un moment, elles me donnent l'illusion qu'il est possible de surmonter à la fois mon sentiment d'imperfection et mon désir d'acquisition. Lequel cédera le premier ?





*Art Gallery Washroom Inspections, 2000, divers musées, Vancouver*

Au musée, les salles de bains se font rassurantes : des tuiles commerciales banales, des lavabos en inox, un éclairage verdâtre standard qui me renvoie une image familière de moi-même. Des serviettes de papier jonchent le sol, comme si les visiteurs se plaisaient à les jeter par terre plutôt que dans la poubelle encastree, elle aussi faite d'acier inoxydable. Je remarque cependant que le coulis des tuiles du plancher est un peu défraîchi. Il s'effrite. Les interstices sont noircis. C'est étrange comme un détail si futile peut parvenir à nous affecter. L'espace apparemment neutre et immaculé, qui s'annonçait de bon goût, devient inquiétant lorsque l'accumulation de petites déficiences se met à altérer l'ensemble, à accentuer ses défauts. Comme une bavure, une coulisse qu'on aurait maintes fois tenté de masquer, si souvent que se serait formée une protubérance qui saute aux yeux. À tout le moins aux yeux des dames qui sont là à inspecter l'état des lieux et à en discuter.



*Spring Collection, 1999*  
intersection des rues Robson et Hornby, Vancouver

Plus d'une fois ai-je songé à prolonger en soirée mes promenades journalières de façon à augmenter mon expérience de la ville. Pourtant, peut-être à cause de la lumière ou des odeurs qui sont différentes, j'arrive mal, le soir, à retrouver les stimulations sensorielles qui, le jour, me poussent à aller toujours plus loin, à m'aventurer davantage. Il y a quelque temps néanmoins, au hasard d'une de ces randonnées tardives, j'ai remarqué qu'on avait, aux abords du musée, habillé les poteaux de téléphone, les lampadaires et les parcomètres d'une bien étrange façon. Cela donnait au lieu un air ridicule, que l'architecture officielle semblait d'ailleurs avoir du mal à supporter. Les dames se trouvaient là, un sourire équivoque au coin des lèvres. Elles ne semblaient pas avoir elles-mêmes eu cette idée – plutôt étrange, avouez-le. Mais du seul fait de leur disponibilité, elles invitaient aux questions : pourquoi ces chiffons, ce tulle et ces rubans autour du mobilier urbain ? S'agit-il d'une féminisation des espaces communs ? « C'est la nouvelle collection printemps », obtiendrai-je pour seule réponse.



*Lovely Ornaments*, 2000, Complexe Desjardins, Montréal

La rue transformée en théâtre, ça me rappelle ce matin où j'aperçus, en sortant de la maison, un chicot d'arbre presque mort qui, de manière surnaturelle, portait des fleurs rose tendre grosses comme des ballons. Probablement le fait des résidants de l'édifice coloré d'à côté, me dis-je. Comme si leurs balcons – des salles d'expositions où tous les styles se marient – ne suffisaient plus et qu'ils avaient entrepris de décorer la rue. On y décèle une certaine outrance, voire de l'outrecuidance. En comparaison, les fleurs-ballons roses témoignent d'un peu plus de retenue. Ou s'agit-il encore d'une idée des dames ? Ce qui m'inquiète toutefois davantage, c'est que personne ou presque ne semble remarquer cet arbre. Les gens promènent leurs chiens, les yeux rivés au sol, plus inquiets de ce qu'ils laissent sur leur passage qu'intéressés par ces fleurs magnifiques. Peut-être faudrait-il que les dames soient là pour les pointer du doigt ?



*Wallpaper Woodward's*, 1999  
édifice Woodward, rue Hastings Vancouver

Les dames m'ont parlé d'un endroit où l'on pouvait trouver des tonnes de papiers peints. Des papiers peints datant du temps où on n'avait pas peur des couleurs, et encore moins des motifs. De nos jours, le fait d'oser les abstractions aux couleurs franches répond à un besoin de se libérer du poids du sens au profit du plaisir des sens. Mais la peur de réduire son environnement à un décor demeure toujours. Un jour, les dames ont soigneusement installé une longue bande de tapisserie dépeignant un monde fantaisiste et amusant (le genre auquel on songerait pour décorer une chambre d'enfant) sur un édifice désaffecté du quartier le plus malfamé du pays. Un quartier si laid, si sale, des gens si désabusés. Aucune crainte de jurer avec le décor, on a plutôt voulu détonner très fort. Et les gens l'ont remarqué. Ce geste particulier a eu pour effet de transformer l'espace entre le mur de l'édifice, le trottoir et la rue en une zone de confort amicale, voire aimable. Une simple tentative d'embellissement qui semble avoir temporairement adouci l'expérience de ceux pour qui le rêve finit toujours par tourner au cauchemar.





*Absolutely Free Lint Removal, 2000, The Path, Commerce Court, Toronto*

J'aurais dû accepter le traitement à la « brosse magique » que m'ont si gentiment offert les dames dans le métro, tôt ce matin. J'avoue que, sur le coup, je me suis sentie un peu offusquée. Qu'il y ait des petites mousses sur mon manteau de laine noire, c'est normal. Pourquoi s'en faire avec ça ? J'ai vite fait de le regretter, toutefois, lorsque la lumière jaillissant du corridor immaculé s'est mise à illuminer chaque particule rebelle attachée à la surface du col, sur les manches et autour des boutonnieres de mon manteau. Aux prises avec ces petits démons archaïques, c'est en fait le déchirement vicieux entre plaire et laisser faire qui m'a assaillie.

Porter le meilleur des parfums, les vêtements les plus sophistiqués, exposer la peau la plus lisse, avoir les yeux les plus brillants et les mains les plus délicates ne contente plus personne. La générosité, le savoir-faire, l'empathie, la discrétion, l'indulgence ou les bons conseils ne suffisent plus non plus. Les dames, comme des guêpes, me poursuivent et sont prêtes à me piquer au moindre signe de défaillance. Je suis aux aguets. Leur théâtre invisible est un détournement de sens stratégique subtilement camouflé. L'air de rien, me voilà engagée dans un acte transgressif, dans un questionnement continu face au bon sens, au bon goût, aux bonnes manières, aux bonnes valeurs et à ce qui facilite la perpétuation de l'ordre établi en général.

# appliance panorama

bwoing bwong steal capped spasms

weave in:

wine glass with braun  
handmixer with mic  
four handed juicer freakout

: 3-5 min. power flip and revvin' weavolah

cheese grater brings clinkies into motor intro  
motors quiet at life support levels: make room to blend

make room to fold in (powder puffed):

blending with scrubby screechies: scrublees on the heart shaped pan  
shaky shaky veggie steamer  
serrated knives on mic'd eggslicer  
creaky tongs  
coffee creamer crackling into room mic

7 minutes breathing breathing soap bottle and whistlee glasses

background noise launched with  
intermixed tweaks and pulses of  
echo whale steel bowl solos with

juicer and scruble  
coffee grinder restrained  
knife sharpener (mic'd)

enter the Vac:

chop out bowl  
dying electrics

and sharpener  
acoustic for 20 sec.

the Vac airport solo 20 sec.

into the Vac: talkie wine glass  
tinkly bottle

fade into pluckies

fade into pluckies

tinkly jambourie with mini juicer roar weaving into the thump thump on the harp-felt twang

light acoustic motor smoothies  
in minimal power

white can opener, juicer twitched with scruble  
hand mixer on deceleration repeats spilling over  
to screaming wine glass conversation 2 min.

nut chopper crunchy beat continual for 30 sec.:

sift that sifter swifter sister!

blender buzzies beat by turkey knife with tomato can feedback  
harness the force of 1000 egg beaters

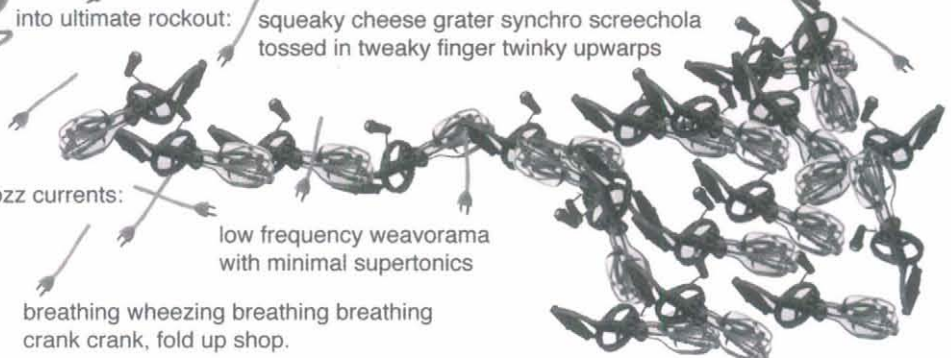
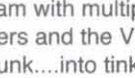
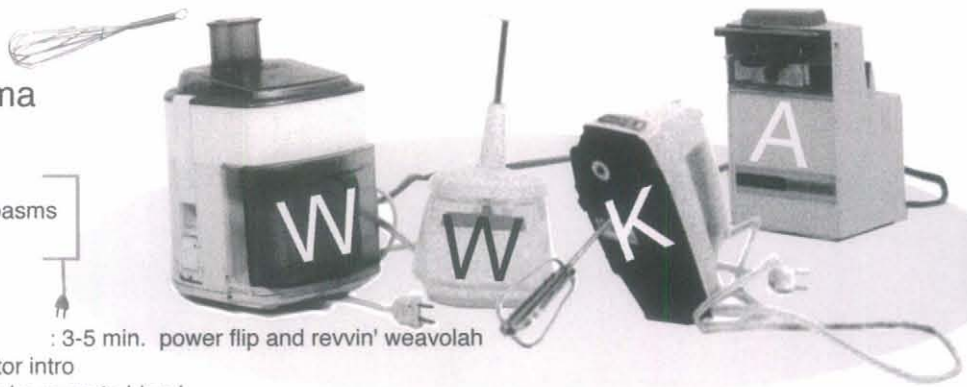
into ultimate rockout:

squeaky cheese grater synchro screechola  
tossed in tweaky finger twinkly upwarps

fading into hum bzz currents:

low frequency weavorama  
with minimal supertomics

breathing wheezing breathing breathing  
crank crank, fold up shop.





# WOMEN WITH KITCHEN APPLIANCES

## Live

WWKA sont trois ou quatre ou cinq ou six. Identiques. Interchangeables. Jetables. Et mortellement sérieuses. Elles sont un groupe rock, un projet sonore, un cabaret, un collectif d'art performance, une routine synchronisée de gants caoutchoutés, une lessiveuse à poulets barbecue, un air de Noël fait de farine à pâtisserie. Elles ont performé sur des scènes et sur la pelouse, dans des tentes, des lofts, des *lounges* et des galeries. Leur rêve : insérer leurs instruments dans l'éventail le plus large d'environnements, de sons humains, de constructions, d'habitations, de modes de vie, de rassemblements, d'activités, d'habitudes, de dépendances, de phobies, de plaisirs, de folies et de merveilles.

---

Le 11 novembre 2000, à SKOL.

---



WWKA, Live, 2000, performance



Raphaëlle de Groot guidant Murielle Timmermans,  
une non voyante participant à son projet *Colin-maillard*,  
dans l'exposition *L'algèbre d'Ariane* au centre  
Les Brasseurs de Liège (Belgique), hiver 2000.  
Photo : M. DePauw



**RENCONTRE**  
**EXPLORER LES RELATIONS**





# LA PHARMACIE CONTEMPORAINE

THIERRY DAVILA

« L'art n'était qu'une thérapie, une thérapie du corps et pour le corps, un acte après l'autre, simple rappel que le corps se meut toujours<sup>1</sup>. »

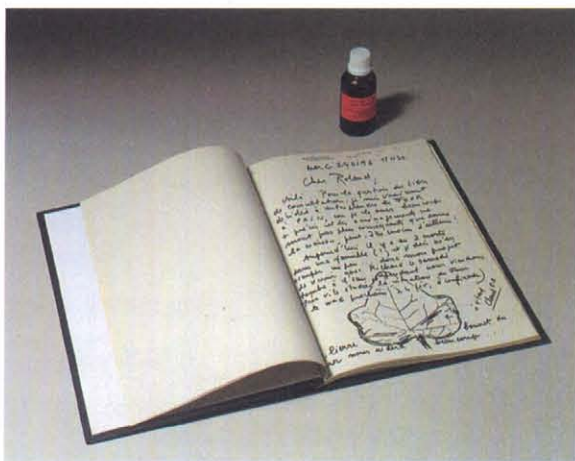
Ce type de formule prononcée par un artiste, en l'occurrence Robert Morris, qui relie pratique artistique et pratique thérapeutique, traduit une relation qui traverse l'histoire et la théorie de l'art : le rapport entre la sphère de l'esthétique et celle de la clinique. À travers ce constat, dans lequel la création devient un moyen de soigner le sujet disposé à créer, un outil individuel pour régler les déséquilibres personnels d'un créateur, c'est la figure implicite de l'artiste comme grand malade, comme le malade *par excellence*, qui se dessine. On peut – depuis Aristote qui fut le premier à établir un lien entre l'apparition du génie et l'existence d'une pathologie (la mélancolie), jusqu'à la

période contemporaine dans laquelle s'inscrit la déclaration de Robert Morris, en passant par le romantisme, et par Lamartine notamment qui assimilait le génie à une maladie – suivre ce thème dans nombre de textes consacrés à l'art et dans la pratique de nombreux artistes<sup>2</sup>. Dans cette vision d'une relation entre l'esthétique et la clinique, il y a un élément à relever plus particulièrement, qui est commun à l'ensemble des exemples que l'on

pourrait convoquer, et que l'on peut schématiquement exprimer ainsi : le rapport entre art et thérapie est strictement personnel car il met directement en jeu un individu – un sujet aux prises avec un certain état psychosomatique – et une pratique.

Il existe un autre type de relation qui traverse lui aussi la généalogie de l'art dans sa pratique et dans sa théorisation, un rapport qui lie l'artiste à la thérapie d'une manière plus ouverte parce qu'il ne concerne pas que le seul individu qui crée, mais aussi le spectateur. Dans ce cadre, il revient à l'objet créé, au dispositif inventé et mis en place par l'artiste, d'apporter un mieux-être au visiteur-manipulateur en transformant son état psychique et/ou physique, en agissant sur son

être même. Ce thème de l'art médecin a connu nombre de manifestations dans l'histoire. Par exemple, au <sup>xx</sup>e siècle, Henri Matisse, Fernand Léger, Sam Francis, Joseph Beuys, Lygia Clark et, plus près de nous, Antonio Tapiés, Thomas Struth, Fabrice Hybert, Marie-Ange Guilleminot et Claire Roudenko-Bertin ont tous, à des degrés divers et selon des moyens personnels, invoqué un rapport entre l'art et la possibilité de transformer le sujet



regardant l'œuvre, ou participant à son existence, à son identité. Cette transformation de l'artiste et du spectateur, l'art l'opère en dispensant du réconfort, voire le recouvrement d'un équilibre perdu. Cette liste d'artistes, qui est loin d'être close, donne une idée de l'importance prise par cette question dans l'art moderne et contemporain, toutes périodes, toutes techniques et toutes considérations esthétiques confondues.

Nous prendrons ici trois exemples qui illustrent clairement les types de processus plastiques que l'art médecin met en œuvre, étant bien entendu que l'artiste ne se considère ici à aucun moment comme médecin, qu'il n'a pas l'ambition de proposer une thérapie au spectateur, et que, s'il invente ce que Beuys a qualifié de « pilule d'art », celle-ci ne peut fonctionner que dans un écart revendiqué et mis en scène par rapport à toute idée de thérapie ou de médecine au sens commun et orthodoxe, classique, du terme. Au fond, si l'on poussait le paradoxe jusqu'à ses ultimes conséquences, l'on pourrait dire qu'au moment même où l'art médecin propose des processus et des relations supposées capables d'atteindre en profondeur le corps et l'esprit même de celui ou de celle qui le pratique, et revendiqués comme tels, il écrit simultanément, au bas de toutes ses actions : ceci n'est pas de l'art médecine. Ce paradoxe-là est la véritable force, la grande ressource, des œuvres concernées.

Une des artistes qui ouvre l'art à des pratiques que les plasticiens aujourd'hui ont tendance à systématiser largement est Lygia Clark. Dans les pièces qu'elle crée dès le début des années soixante (les *Bichos*, *Caminhando*) et, à la fin de cette même décennie, dans les « objets relationnels » qu'elle ne considère pas comme des œuvres mais comme des « propositions », le coefficient d'art prend place entre ce qui est créé par l'artiste et ce que le spectateur manipule à un moment donné, qui prend la forme d'un « artefact » mis à sa disposition. Comme Clark le dit elle-même en parlant de *Caminhando* (1963), et en explicitant le mode d'emploi de cette pièce dans une description qui peut être étendue à l'ensemble de sa production ultérieure, « l'unique sens de cette expérience réside dans l'acte de la faire. L'œuvre c'est votre acte. [...] L'œuvre consiste dans l'acte de faire l'œuvre même ; vous et elle, vous devenez totalement indissociables<sup>3</sup>. » Par exemple, *Dialogues de mains* (1966) consiste en un ruban de Möbius élastique que deux spectateurs enroulent autour d'un

de leurs poignets. Cette manipulation, et les mouvements qu'elle conditionne, fait œuvre dans l'instant de son accomplissement. Il ne s'agit pas d'un objet mais d'une expérience suscitée par un objet produit par une artiste, expérience qui requiert la participation du corps.

De même, *Le Je et le Tu : série habit-corps-habit* (1967) consiste en deux combinaisons que les spectateurs-acteurs enfilent dans l'espace d'exposition. Il y a d'un côté un homme, de l'autre une femme, reliés par une sorte de cordon ombilical, qui se découvrent en se touchant à travers des ouvertures pratiquées dans les combinaisons. Un masque empêche chaque acteur de voir l'autre. L'œuvre consiste en un échange entre deux corps, qui n'existe qu'au moment même où il a lieu, qu'à partir du moment où il est vécu, et l'artiste est cette personne qui a créé les conditions de l'expérience, de l'échange. Comme le dit Clark elle-même : « Que devient alors le rôle de l'artiste ? Offrir au participant un objet qui n'a aucune valeur en lui-même et qui n'en aura que dans la mesure où le participant agira. C'est comme un œuf qui ne révèle sa substance que lorsqu'on l'ouvre<sup>4</sup>. » Inventer revient alors à permettre l'établissement d'un mouvement que l'artiste ne peut pas totalement prévoir, et qui appartient à celui ou à celle qui l'accomplit, c'est-à-dire à l'Autre. Dans cette *altérité*, c'est tout aussi bien la place même de l'inconscient dans l'œuvre, dans l'art, qui se trouve interrogée, activée ou tout simplement requalifiée.

Dans les années soixante-dix, Clark, travaillant et enseignant à la faculté des arts plastiques de l'Université de Paris I, organise des séances avec ses étudiants au cours desquelles elle pousse encore plus loin ses expériences liées aux objets relationnels. Dans *Bave anthropophagique* (1973), par exemple, les participants ont dans leur bouche des bobines de fil. Lentement, ils dévident les fils de couleur avec leurs mains et en recouvrent le corps d'un autre participant, allongé par terre. À la fin, les participants s'entremêlent dans la « bave » de fils. Ce type d'action, à la fois collective et intime, suppose, avec des gestes fort simples, un profond engagement personnel de la part de chaque participant, ne serait-ce que par la concentration qu'il implique. Il favorise une décharge d'émotion, une décharge affective d'autant plus grande qu'elle passe par la manipulation de sécrétions, de substances très organiques, par des matières proches de l'informe.





Lygia Clark, *Masques sensoriels*, 1967. Collection particulière

Cette action, troublante pour celui ou celle qui l'exécute en dévidant le fil de sa bouche, et vraiment impressionnante pour le sujet situé au cœur de la scène, recouvert de fil et de bave mêlés, est particulièrement apte à produire ce que la psychanalyse qualifie d'abréaction. Ce terme décrit une « décharge émotionnelle par laquelle un sujet se libère de l'affect attaché au souvenir d'un événement traumatique, lui permettant ainsi de ne pas devenir ou rester pathogène. L'abréaction, qui peut être provoquée au cours de la psychothérapie, notamment sous hypnose, et produire alors un effet de catharsis, peut aussi survenir de manière spontanée, séparée du traumatisme initial par un intervalle plus ou moins long<sup>5</sup>. » Le terme catharsis utilisé par Laplanche et Pontalis pour caractériser l'abréaction est lui aussi, dans l'œuvre d'Aristote, engagé dans cette proximité entre esthétique et clinique, entre art et capacité de soigner. Mais ce qui compte pour nous dans cette définition est de relever combien ce processus psychique est un acte libérateur qui défait l'horizon pathologique dans lequel un sujet s'est engagé. Il est remarquable de voir, dans le travail de Lygia Clark, que ce processus d'abréaction est rendu possible à partir d'une pratique plastique qui, provenant de Mondrian et du néoconcrétisme brésilien, mêle dès son origine peinture et sculpture dans une recherche où l'espace, la conquête d'un espace de plus en plus ouvert, est dominante, et dans laquelle aussi le

temps, le temps accordé à l'action, devient la matière première du travail. Ici, l'horizon thérapeutique des œuvres procède d'une véritable recherche sur la forme et sur sa plasticité, même si celles-ci ne sont pas fétichisées par l'artiste, c'est-à-dire sur leur capacité à être manipulées et à produire des relations, à engager l'espace et le temps dans ces relations.

On retrouve ce souci de soigner dans certaines créations de Marie-Ange Guilleminot et en particulier dans *Le paravent* (1997). Cette « sculpture » se présente sous la forme de panneaux en bois de plus de deux mètres de haut dotés d'une ouverture circulaire d'une cinquantaine de centimètres pratiquée à près de 80 centimètres du sol. Réunis en un cercle fermé, ils dissimulent, à l'intérieur de la circonférence qu'ils délimitent, l'artiste, un masseur, ou bien toute autre personne susceptible de manipuler les pieds que les spectateurs, assis sur des chaises à l'extérieur du cercle, passent à travers les trous opérés dans les panneaux. Là aussi, l'œuvre est d'abord une action, un acte qui requiert la présence du corps de l'artiste et de celui des spectateurs, un mouvement qui modifie l'état du sujet se prêtant à l'expérience. Tout ce qui reste de cette action relève, pour le spectateur, de la mémoire d'une sensation, d'un contact, et ne saurait donc être attribué à la présence de quelque objet, de quelque artefact que ce soit, et qui, en tant que







tel, pourrait s'inscrire dans le contexte d'une répétition. Il s'agit d'une simple et unique trace laissée sur le sujet par d'autres sujets, laquelle est engendrée au moyen d'une « sculpture », d'une « installation », qui permet d'apporter un réconfort, une relaxation au participant. Un des objectifs de ce travail est de fabriquer des expériences en modifiant le corps, de produire de la mémoire en engendrant des traces, des imprégnations psychiques liées à l'incongruité de la situation même du spectateur dans cette opération, à la surprise que produit ce traitement auquel il est livré en tant que participant plutôt habitué à visiter des expositions d'art contemporain. L'œuvre devient un mouvement engendré par un mouvement en vue de modifier l'équilibre psychosomatique du sujet.

On retrouve un souci identique de modification du corps du visiteur dans l'ensemble de l'œuvre de Claire Roudenko-Bertin. Si cette artiste a consacré ses recherches à un travail de sculpture, abordant des volumes importants voire monumentaux, elle a aussi créé un *traitement* de la matière s'inspirant des méthodes homéopathiques. Roudenko-Bertin réalise très souvent des « dilutions » de paysages à partir de matières prélevées dans des sites qui correspondent à ses intérêts, à son histoire. Par des opérations manuelles, elle obtient un analogue liquide de pierres qu'elle a extraites à un moment donné d'un territoire pour les transformer en une substance fluide à l'aide de parfums et de composés essentiels, de substances homéopathiques. Un flacon – ainsi se présentent le plus souvent ces sculptures comme dans *Le cahier des consultations* (1996) – peut contenir une « dilution » de paysage que le spectateur a la possibilité d'ingurgiter comme tout remède homéopathique. La densité des dilutions est prévue pour avoir un effet sur le corps même de celui ou de celle qui les absorbe. Ces sculptures pharmaciennes sont elles aussi des outils de transformation du spectateur-acteur qui en fait l'expérience. L'œuvre homéopathique de Roudenko-Bertin l'a conduite, dans le cadre de l'exposition *L'art médecine*, organisée au Musée Picasso d'Antibes en 1999, à installer un cabinet de consultation à l'intérieur de l'hôpital d'Antibes, cabinet composé d'une de ses installations. Tout à côté, l'artiste proposait d'évaluer le besoin d'art de tout spectateur intéressé en proposant une consultation à l'instar des consultations médicales traditionnelles dispensées dans l'hôpital. Roudenko-Bertin, qui ne s'est à aucun

moment de cette expérience considérée comme médecin, rédigeait une ordonnance faite notamment de formules poétiques. Cette intervention étonnante accomplie dans un cadre réellement exceptionnel a souligné, d'une autre manière encore, combien le statut de l'œuvre dans les pratiques contemporaines participe d'une volonté d'échapper à une production d'artefacts pour produire des mouvements dans le réel, loin du *white cube*.

Ces quelques exemples d'art médecin mettent l'accent, à des moments différents de l'histoire récente de l'art, sur des processus formels identiques dont on pourrait synthétiser ainsi quelques traits. D'une manière générale, ces travaux participent de ce qu'Umberto Eco a appelé « l'œuvre ouverte », une œuvre qui demande à être complétée par un élément extérieur pour apparaître en tant qu'œuvre. Dans l'ensemble de ces propositions artistiques, cet élément extérieur devient ce qui détermine, en partie ou totalement, la forme ou le protocole de l'œuvre, le profil de l'acte accompli. Dans la plupart de ces actions, d'autre part, il s'agit de créer des liens entre un ou plusieurs intervenants-participants, et cela à partir d'une proposition, pour reprendre un terme de Lygia Clark, formulée par un artiste.

Dans cette perspective, les objets relationnels de Clark sont fondamentaux. Ils font du lien, de la production du lien, la raison d'être de l'œuvre, dans un but cathartique. Cette question a été explorée en Europe dans les années soixante-dix par Jacques Lennep notamment, artiste, critique et historien de l'art (il a été ou est encore chef de département aux Musées royaux des beaux-arts de Belgique), qui a analysé dès cette époque des œuvres qu'il qualifiait de relationnelles<sup>6</sup>, et elle est devenue actuelle depuis quelque temps en France où il existe un débat sur ce qui a été qualifié d'esthétique relationnelle. À supposer qu'une telle esthétique existe, elle est largement redevable à Lygia Clark de processus d'ouverture et d'intersubjectivité sociaux ou politiques. Cela dit, une telle ouverture des œuvres à un dehors qui leur donne leur identité et leur fonction n'est pas nouvelle. Elle serait plutôt, et au sens grec du terme, *archaïque*.

Je prendrai un exemple qui relève non pas d'un présent extrême comme nous y sommes habitués, nous qui travaillons plutôt sur la période actuelle, mais d'un passé extrême, et ceci en en restant

toujours à une analyse des processus. Dans les images de dévotion (*imago pietatis*) qui apparaissent au Moyen Âge et qu'Hans Belting a analysées (maternités, crucifix), un ensemble de procédés plastiques permet au peintre d'établir, à partir de la peinture elle-même, un lien direct avec le spectateur qui est de l'ordre de l'empathie. Par exemple « afin de s'assurer d'une réaction affective [de la part de la personne qui regardait l'œuvre], on adjoignit à l'image un texte qui déterminait la communication avec le spectateur : le crucifix s'adressait au croyant comme à un interlocuteur, en des termes familiers, et sollicitait sa compassion. L'"image parlante" était à l'origine un *topos* des légendes miraculeuses conférant à telle ou telle image des vertus magiques<sup>7</sup>. » De telles représentations, qui concrétisent des changements structurels décisifs dans l'ordre visuel de cette époque, s'inscrivent dans un contexte plus large dans lequel l'image acquiert une fonction de communication qu'elle ne possédait ni ne requerrait auparavant, et devient le témoignage d'un ordre du monde supra-individuel, établi objectivement. Le gothique triomphant sert de toile de fond à cette mutation. « Dêmesurés » pour l'individu, les programmes clos et systématisés des façades et des vitraux des cathédrales gothiques représentent une organisation du monde objectivement préétablie, considérée dans le même temps comme un système de valeurs. Le croyant ne se tenait pas devant cet *ordo* comme un être isolé, mais y trouvait sa place sans qu'il fût nécessaire de le convaincre qu'il en faisait partie et, par sa propre étude et sa propre « lecture », il confirmait son adhésion<sup>8</sup>.

Cette structure créée par l'image de dévotion s'oppose à l'*istoria* albertienne qui, selon Belting, est un « système de référence fermé [...] qui se démarquait toujours plus du système de référence ouvert fondant l'image de dévotion. "Ouvert" signifie ici incomplet quant à la narration réelle, détaché du déroulement interne du tableau, mais en relation avec un spectateur extérieur<sup>9</sup>. » La piété implique donc ici une réciprocité<sup>10</sup> entre un

spectateur et une image, elle inspire un échange qui repose sur la structure ouverte de la représentation, laquelle implique dans sa réception le spectateur lui-même qui complète la vie de l'image. L'on retrouve ici la définition même de l'œuvre ouverte chez Eco.

Un archaïsme identique des processus plastiques perdure dans l'art médecin et son système d'action participatif. Belting note l'apparition au VII<sup>e</sup> siècle de notre ère d'objets singuliers dans lesquels se confondent culte des reliques et culte des images : « Images et reliques se mêlaient souvent de telle manière que l'on fabriquait des images comestibles du saint en qui l'on espérait, faites pour être prises comme médicaments. L'image n'avait pas ici d'existence propre mais symbolisait le saint qui semblait lui avoir communiqué son pouvoir guérisseur<sup>11</sup>. » La représentation est incorporée par le croyant, elle devient une partie de son corps qu'elle fait vivre, qu'elle sauve. De même certains récits anciens témoignent d'une utilisation singulière des images dans une perspective thérapeutique. « L'hagiographie byzantine rapporte qu'une femme, qui vouait une dévotion toute particulière à saint Cosme et saint Damien, au point de les faire peindre sur tous les murs de sa maison, se trouvait un jour seule et accablée de douleur [...]. Pour porter remède à ses maux, elle se lève et va gratter la couleur des images ; elle mêle cette poudre à une boisson, avale et, aussitôt, le mal disparaît<sup>12</sup>. » L'on ne saurait établir avec certitude la véracité d'une telle histoire, mais elle montre en tout cas quel pouvoir de participation peut être accordé aux images. Et si les pratiques contemporaines qui ont été évoquées ici sont à ce point passionnantes, c'est aussi parce qu'en elles, pour reprendre une formule de Robert Smithson, « les futurs lointains rencontrent les passés lointains<sup>13</sup>. »

Ce texte est une version remaniée de la communication livrée par l'auteur lors de la table ronde « Des formes de l'art aux formes de vie » tenue à SKOL le samedi 24 mars 2001.

1 Robert Morris, *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth*, Genève, Skira, 2000, p. 129.

2 Nous nous permettons de renvoyer au catalogue de l'exposition *L'art médecin*, préparée par Maurice Fréchure et Thierry Davila et tenue au Musée Picasso d'Antibes du 25 juin au 10 octobre 1999. *L'art médecin*, Antibes/Paris, Musée Picasso/Réunion des musées nationaux, 1999, en particulier les pages 34-63.

3 Manuel J. Borja-Villel, Guy Brett et al., *Lygia Clark*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 151.

4 *Ibid.*, p. 152.

5 Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris, PUF, 1990.

6 Jacques Lenep, *Alchimie du sens*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 1999, p. 119-161.

7 Hans Belting, *L'image et son public au Moyen Âge* (1981), trad. F. Israel, Paris, Gérard Monfort, 1998, p. 6.

8 *Ibid.*, p. 16.

9 *Ibid.*, p. 67.

10 *Ibid.*, p. 73-74.

11 Hans Belting, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art* (1990), trad. F. Muller, Paris, Cerf, 1998, p. 87.

12 François Lecercle, « Donner à toucher : vertu de la semblance et efficacité des reliques », *La Part de l'Œil*, « Dossier : médecine et arts visuels », n° 11, 1995, p. 55.

13 Robert Smithson : *le paysage entropique 1960-1973*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 197.





Claire Roudenko-Bertin, *UMI (ou l'eros se déclarant bleu)*, 1992  
ampoule d'injection d'un désir de nature inconnue,  
différents mélanges d'huiles essentielles de plantes



Massimo Guerrera  
*Porus (les recombinaisons gourmandes d'un rendez-vous)*, 2000-  
rendez-vous avec Sylvette Babin, épreuve couleur  
Photo : M. Guerrera



# RENDEZ-VOUS INTIMES

## OU PARTIR À LA RECHERCHE DE L'AUTRE

SYLVETTE BABIN

L'espace où je rejoins l'autre, est-ce mon espace qui se dilate ? Ou le sien ? Ou bien nous rejoignons-nous dans un espace commun que nous reconnaissons, un espace qui devient nôtre<sup>1</sup> ?

Ce qui compte, c'est de donner quelque chose de toi et de veiller à ce qu'une forme quelconque de contact véritable soit réalisée<sup>2</sup>.

S'ouvrir à l'autre. Trouver un passage, un interstice entre l'un/artiste et l'autre/public, une brèche ouvrant sur un échange signifiant. Voilà l'un des enjeux qui m'intéressent dans une activité commensale. Mais comment détermine-t-on un échange « signifiant » lorsque son évaluation relève surtout de l'expérience intime et diffère selon les situations ? On peut déjà affirmer que sa qualité ou son efficacité dépendront autant de la proposition de l'artiste que de l'implication de celui ou de celle qui y participe. C'est essentiellement de cette double implication qu'émergera l'établissement d'un dialogue. C'est elle aussi qui engagera toute une série d'affects déterminants dans le cours du processus. Qui dit ouverture sur l'autre dit aussi ouverture sur soi.

Créant un effet de miroir, l'art relationnel amène l'individu à s'observer, à prendre conscience de

ses propres gestes et attitudes, de ses peurs aussi. Jean-François Pirson disait : « Méditer sur l'espace de l'autre ramène l'attention à Soi. Non dans une attitude de repli, mais dans un mouvement d'aller-retour de Soi à l'Autre. Le Soi doit sortir de lui-même pour se transformer au contact d'autrui et revenir à lui<sup>3</sup>. » Ce va-et-vient attentif mettra nécessairement en lumière ce qui nous rapproche de l'autre et nous identifie à lui, mais aussi ce qui nous en distingue. Aussi, la « transformation » souhaitée requerra-t-elle une grande ouverture au changement, une grande malléabilité.

Plus singulières les unes que les autres – d'autant qu'il y a plus à vivre qu'à voir – les pratiques proposées dans le cadre de la programmation *Les commensaux* se réduisent difficilement à une définition. En offrir un compte rendu demande,

par ailleurs, une certaine dose d'indiscrétion<sup>4</sup>. Comment sinon faire état de ce qui est vécu dans un contexte privé ? Car bien qu'elles aient lieu principalement dans des espaces publics – la galerie, la rue ou le Web, par exemple – ces pratiques prennent toutes plus ou moins place dans la sphère intime, les expériences étant partagées par peu de personnes à la fois. Ce qui devient public est ce qui en résulte : le document témoin ou le souvenir raconté. C'est souvent par la transmission orale de la mémoire que l'autre, non-participant, pourra se joindre au groupuscule et entrer dans l'expérience. Par ailleurs, cette expérience, partagée entre un premier individu et un second, puis par ce dernier avec une tierce personne, créera tout de suite un lien (symbolique) entre le premier individu et le troisième. Nous pourrions ainsi parler d'une relation transitive.

Si mon rôle est de vous offrir de vivre *Les commensaux*, d'être ce liant entre l'Un et l'Autre, je devrai faire place à la mémoire, la mienne, et oser l'indiscrétion. C'est en relatant ma propre expérience, en partageant ces *rendez-vous intimes* auxquels j'ai participé et en les ouvrant aux regards, que je tenterai, ici, de créer un passage entre l'espace de l'artiste et le vôtre.

## Pratiques « confrontationnelles »

Accéder à l'espace de l'autre comporte nécessairement une part de risque. Ne se livre pas qui veut. S'investir dans une relation, aussi expérimentale soit-elle, demande un effort certain et un lâcher prise qui ne se réalise pas toujours aisément. Aussi peut-on se sentir confronté par certaines démarches, même lorsqu'on a volontairement choisi d'y participer. Ces pratiques, qui poussent l'implication jusqu'à s'installer dans notre maison, lieu intime et protégé des regards extérieurs, viennent dangereusement perturber plusieurs aspects de notre confort quotidien. Pourtant, c'est aussi dans le doute, dans la fragilité et dans l'inconfort provoqués par le processus, que l'on découvre une source intarissable d'échanges possibles, que l'on accède aux « contacts véritables ». Dans les œuvres des *Commensaux*, la perméabilité des individus devient un élément déterminant de la valeur du résultat.

Pour s'insérer dans l'espace de l'autre, Massimo Guerrera a choisi le chemin des orifices, notamment celui des pores. Et pour cause, la peau est le

symbole parfait de l'enveloppe protectrice du corps qui, telle une frontière perforée, sert à la fois d'armure et de passage. Cette peau-frontière, je la symbolise aussi par les murs de mon logement car, tout comme ma peau est ma maison, je fais en sorte que ma maison me siée, me protège et me cache comme une peau. Dans *Porus*, Guerrera tente de repérer les zones de porosité de nos « maisons » respectives et de les faire coïncider, pour ainsi créer des voies de circulation dotées de nouveaux imaginaires poétiques. D'entrée de jeu, un « poste de convergence » est installé dans le corridor de mon appartement, « lieu de passage » menant à toutes les pièces. Il est assez massif, voire encombrant, et m'oblige à modifier considérablement mon espace et mes déplacements. Les rencontres suivantes – repas, collations et discussions autour d'une sculpture-objet, séances de photographie et de massage : autant de gestes que l'on effectue généralement avec une personne que l'on connaît bien – viennent remettre en question ma porosité et ma capacité d'absorption de l'énergie de l'autre. De nature sceptique, je suis plutôt imperméable et mes portes grinçantes ne s'ouvrent pas facilement. J'observe, ou j'attends que l'autre me dise ce qu'il attend de moi. Et il me semble parfois être le témoin passif d'une action qui se déroule sur mon propre territoire. Combien de rendez-vous sont-ils nécessaires avant de se sentir impliqué ?

Ici, il faut parler du temps. À la fois ennemi et complice, il est un facteur déterminant dans le déroulement du projet. Ennemi parce qu'il nous fait souvent défaut, rendant plus difficile la possibilité d'une totale implication, du moins dans un délai restreint ; les portes que l'on réussit parfois à entrouvrir se voient alors refermées entre deux rencontres trop espacées. Complice parce que c'est dans la durée, dans la réitération de l'expérience que l'on peut approfondir la relation, en saisir l'essence et en apprécier la valeur. Ainsi lorsque je lis :

Un espace informe qui se configure à tout instant  
un trait d'union instable  
que nous raccommodons comme les bordures  
de nos conversations inachevées  
sans aspirer à une étanchéité membraneuse  
[...] <sup>5</sup>

et que je vois Guerrera faire avec la main ce geste de tendre un fil invisible entre son oreille et la



mienne, je comprends qu'observer et attendre ne sont pas vains, que ce sont peut-être là les voies d'accès à un territoire, à une sensibilité et à une expérience communs.

Les affects sont sensiblement les mêmes dans *One Stitch at a Time* de Devora Neumark. En échange d'une conversation, l'artiste nous offre sa présence et l'objet crocheté qui nous ferait plaisir. D'abord, je n'en sais pas plus, sinon que la durée de la rencontre, qui a lieu au domicile du participant, s'ajuste à la confection de l'objet. La suite dépend de chaque situation et se base sur le partage des trésors de la mémoire. Mes histoires contre les siennes. L'idée me séduit, malgré cette la réticence que j'éprouve à partager mon temps et mon intimité. L'objet choisi ? Il sera certainement petit car j' imagine un rendez-vous bref, intéressant mais peu exigeant.

Nous avons amorcé, au contraire, une longue aventure. Une fois par semaine, Devora Neumark vient, chez moi, fabriquer des petites housses pour une partie – voire la totalité, l'avenir le déterminera – des pierres et des fossiles que j'accumule depuis nombre d'années. Contrairement à la proposition initiale, c'est l'artiste qui, interpellée par les centaines de roches empilées sur mes bibliothèques, a choisi la forme et la direction du projet. Les différentes facettes techniques et conceptuelles du processus, pourtant longuement discutées, viennent m'éprouver au-delà de ce que j'avais imaginé, notamment parce que sa dimension rituelle requiert une disponibilité difficile à assumer mais aussi parce que le résultat vient soustraire à ma vue des objets signifiants – fragments géologiques soigneusement choisis pour leur couleur, leur texture et pour la mémoire qui y est inscrite. Ce dernier aspect soulève une réflexion sur le pouvoir symbolique des objets qui nous entourent – pouvoir intimement lié à leur contenu mnémonique – et sur le pouvoir que l'on accorde à l'autre de transformer cette mémoire, voire de changer littéralement la dimension symbolique de notre environnement.

Depuis maintenant plusieurs mois, Devora Neumark recouvre mes souvenirs d'une enveloppe de coton rouge, jaune ou bleue. Chaque housse est unique, conçue spécialement pour la pierre à laquelle elle se colle comme si elle en avait toujours fait partie. On pourrait penser qu'il s'agit là de gaines protectrices. C'est peut-être vrai. C'est extrêmement fragile, la mémoire.

Plus qu'un simple jeu de mots sur les difficultés posées par les pratiques « relationnelles », le terme « confrontationnel » nous indique que la confrontation appelle toujours le rapprochement. Ainsi, ce que je nommais « un envahissement de mon espace » peut très bien, comme le mentionne Pirson, s'avérer une dilatation de cet espace. Ce que l'Autre me propose, en bousculant ainsi mes limites, c'est de les repousser un peu plus loin. Aussi, les mots qui se disent entre Guerrera et moi, pendant que nous attendons que des cerises refroidissent dans un seau de glace; les idées qui s'échangent entre Neumark et moi pendant que des motifs se construisent autour d'une pierre fossilifère, toutes ces conversations participent clairement à la dilatation de nos espaces respectifs, à la création d'un espace qui devient nôtre.

### **L'objet passé de sa main à la mienne**

L'objet – sa charge symbolique ou son « aura » – occupe une place encore importante dans les approches relationnelles, notamment chez Neumark et Guerrera où il devient l'élément autour duquel le projet se construit. Mais parfois le contact « réel » avec l'Autre ne dure que le temps de sa transition de main en main. C'est le cas, par exemple, de la *Petite Enveloppe Urbaine* : chacun repart avec l'objet à découvrir, une enveloppe contenant une portion du quotidien de six inconnu(e)s, ou du moins de ce qu'ils ont laissé transparaître dans les images ou les histoires offertes. Dans une telle proposition, la « relation » prend plutôt une dimension symbolique et se trouve directement liée au pouvoir d'évocation de l'objet. C'est en retrait de l'Un que l'Autre prendra connaissance de l'œuvre, et sa lecture fera probablement appel à l'imaginaire, voire à la fiction. Nous pourrions ainsi, d'après les indices qui nous sont offerts, inventer des histoires riches de diverses rencontres, ou encore imaginer un rendez-vous devant les marches du *Décor 9*.

Il en va de même lorsque l'on se retrouve en possession d'un billet de banque estampillé par l'Internationale Virologie Numismatique, qui arrive souvent dans notre poche sans même que l'on ait porté attention à la main qui nous l'a transmis. C'est encore une fois un peu à l'écart, au moment de faire l'inventaire du portefeuille, que l'on découvrira le billet tamponné, occultant l'acte d'échange au profit d'une réflexion sur le







contenu du message (par exemple « L'argent est un espace public que personne ne partage », « Resistance is fertile », « Less contrast, more brightness » ou « Vivre pour conspirer »). Il y a néanmoins un lien symbolique qui se crée entre l'auteur du tampon et le détenteur du billet, ainsi qu'entre tous ceux qui ont été en possession de ce billet : « celui qui s'en fait donner un tient un objet-signifiant qui le lie à tous les relais humains par qui le billet est passé<sup>6</sup>. » Ce lien est d'autant plus accentué du fait que, dans ces deux derniers projets, le détenteur de « l'objet-signifiant » devient un individu privilégié – la rareté et la circulation aléatoire de cet objet le rendent exceptionnel.

L'idée d'aborder l'art relationnel, qui « prend pour horizon théorique la sphère des interactions humaines<sup>7</sup> », par le biais du rapport symbolique ou de la fiction peut sembler arbitraire<sup>8</sup>. Peut-on réellement parler de rencontre, de dialogue ou d'échange signifiants si l'un n'entre pas en contact avec l'autre ? Comment apprécier un banquet où les commensaux ne partagent pas la même table ? Il s'agit peut-être là d'un acte de foi envers les propositions conceptuelles de telles pratiques. Ce que l'on retient pourtant, c'est que le processus même pourra engendrer le dialogue, sinon entre l'artiste et le récepteur, du moins entre les autres « convives », ceux qui, pendant ou après, se servent aussi de l'œuvre comme prétexte à l'intersubjectivité.

C'est aussi par le biais d'une brève transaction que, dans *Se refaire un Salut* de Martin Dufrasne, l'objet se déplace d'une main à une autre, reléguant l'idée d'échange interpersonnel à une sphère métaphorique, pour privilégier un questionnement sur l'attachement que nous avons pour les objets qui nous entourent. Se départir de son bien, pour l'esprit nomade, fait d'abord appel au désir de se libérer de tout ce qui le retient sur place. Qui, voyageur dans l'âme, n'a pas rêvé de tout vendre pour partir explorer de nouveaux territoires ? Qui n'a pas aussitôt pensé à ces vieilles lettres gardées depuis des lustres, à ces livres auxquels on tient ou à ces photos d'enfance dont on ne saurait se défaire ? Serions-nous sédentaires par attachement affectif plutôt que par nécessité ?

Si Dufrasne réfléchissait sur sa capacité à changer d'environnement en se libérant de ses biens matériels, le participant avait affaire à des enjeux essentiellement différents. Pour ce dernier, le

rituel ressemblait à une visite chez un brocanteur où le prix de la marchandise se détermine en valeur symbolique plutôt qu'en dollars, impliquant par le fait même toute une gamme de transactions affectives. On pouvait notamment tricher sur notre « investissement émotif » en offrant un objet sans valeur pour soi – mais qui, il faut tout de même le préciser, pouvait tout aussi bien séduire l'artiste au même titre que la pièce convoitée nous avait séduite –, ou alors jouer le jeu et proposer quelque chose qui nous est cher. Procédant à l'envers, j'ai longtemps cherché l'objet à offrir avant d'identifier celui à acquérir, sachant que la valeur symbolique du mien déterminerait mon choix, selon la valeur symbolique que j'octroierais (de façon arbitraire) à l'objet de l'autre. De la moitié de mes objets je n'aurais su me séparer, et l'autre moitié me semblait trop futile pour être échangée. À titre d'exemple, et toujours selon ma logique personnelle d'évaluation, l'échange des photographies de nos pères décédés : idée rejetée. Sa plante avide de soins contre l'une des miennes amoureusement entretenues : idée rejetée. L'échange de nos correspondances amoureuses : idée très tentante, mais néanmoins rejetée.

On constate étrangement que dans *Se refaire un Salut*, malgré une proposition basée sur le geste d'échange, chacun se retrouve seul face à lui-même, avec une conscience accrue du poids des souvenirs. La proposition de Dufrasne me place devant mon incapacité à sacrifier mes objets signifiants, et m'oblige à opter pour un échange moins perturbant. Contre des disques de Wim Mertens et Arvo Pärt, j'ai offert à l'artiste de choisir parmi des albums que je n'avais pas encore écoutés et pour lesquels, somme toute, je n'avais pas encore d'attachement. Si on me demandait maintenant d'échanger ces disques nouvellement acquis, mais déjà maintes fois écoutés, je rejetterais l'idée.

Porteur de mémoire, l'objet devient tantôt le lien mythique entre deux individus qui pourraient ne jamais se rencontrer, tantôt le témoin ou la pièce à conviction autour de laquelle se construiront les histoires à partager<sup>9</sup>. Au contraire, dans les *Hypothèses d'amarrages* du duo SYN-, l'objet ne semble contenir aucune charge mnémonique<sup>10</sup>. Il devient alors un pur prétexte aux échanges interpersonnels, dont il pourrait même ne jamais y avoir de témoins. Dans les oasis de ville d'*Hypothèses d'amarrages*, toutes les initiatives



Martin Dufrasne et Sylvette Babin en « négociation »  
*Se refaire un Salut*, 2001. Photo : G. L'Heureux

relationnelles sont d'ailleurs laissées à la discrétion de l'autre, car ce projet ne crée aucun contact avec les initiateurs. L'objet utilisé, une table à pique-nique, est si commun et discret que la possibilité de savoir qu'il s'agit d'un projet d'art est presque nulle. Pour qui les cherche, la découverte de ces lieux est en soi une aventure; pour qui les trouve, le désir est grand d'y revenir, et surtout de les partager avec autrui.

Parmi les sites proposés, j'ai adopté celui qui est situé entre les usines textiles Fashion Plaza et le monastère des Carmélites. L'appropriation de l'espace y est riche de possibilités. Déposée au cœur d'une végétation sauvage, la table à pique-nique est accessible par d'étroits sentiers maintes fois foulés du pied et dans lesquels il est impossible de marcher côte à côte. Ainsi, s'y promener avec un ami devient un jeu de déplacement, l'un soufflant une phrase dans le dos de l'autre qui, ici, se retourne pour lancer une réponse, là, marche à reculons pour préserver l'échange des regards. Ce terrain vague n'était-il qu'un lieu de passage, un chemin de traverse servant de raccourci aux marcheurs de la ville? Il invite maintenant les commensaux à s'attabler, et à rendre effectif cet espace propice à la rencontre et à la convivialité. Cadeau subtil et totalement altruiste, *Hypothèses d'amarrages* est un don de joie.

## Habiter l'absence de l'un

On assume, avec les projets de la *Petite Enveloppe Urbaine*, de l'IVN et de SYN-, qu'il est tout à fait possible de parler de relation dans une situation où artistes et public ne partagent pas, au même moment, le même espace. Tantôt symbolique-

ment unis par un objet, tantôt initiateurs de convivialité, ces projets génèrent bel et bien du lien. C'est parfois même dans l'impossibilité d'une rencontre ou dans l'échange indirect que l'on pourra trouver les pistes de réconciliation avec certaines propositions. Dans le cas de *waiting for something to happen* d'Iwona Majdan notamment, j'ai eu tout le loisir d'expérimenter ce décalage provoqué par l'absence ou par un échange avec des personnes intermédiaires. Les rendez-vous proposés par l'artiste me sont parfois apparus, non pas symboliques ou fictifs comme dans quelques exemples précédents, mais plutôt factices.

À ma première visite à son domicile d'adoption, la galerie, Majdan était absente. À la seconde, elle avait tout simplement quitté les lieux. Finalement invitée chez elle, assise au salon un morceau de gâteau à la main, j'ai attendu, en vain, *que quelque chose se produise*. Mais que peut-il arriver si, de part et d'autre, chacun ne fait qu'attendre<sup>11</sup>? Qui, de l'artiste ou du public, devrait faire le geste qui ouvrira la voie à un véritable échange? Ces questions, déjà sous-entendues dans le titre du projet, n'auront probablement jamais de réponses. Parallèlement à ces « rendez-vous manqués », Majdan, et/ou ses colocataires temporaires, m'offrent par télécopie des portions de sa nouvelle quotidienneté. Les comptes rendus réguliers faisant état des différents effets et affects causés par une cohabitation plus ou moins forcée de l'artiste avec le personnel de SKOL étaient fort à propos. Comme un roman-feuilleton, j'ai attendu et dévoré ces petites histoires qui arrivaient directement sur mon bureau. D'une expérience vécue par procuration peut-être, j'ai néanmoins eu l'impression de vivre aussi, un peu, cette aventure truffée d'embûches.

## Partir à la recherche de l'autre

Cette quête de proximité, cette volonté de rapprochement nous amène inévitablement à porter un regard particulier sur les identités de l'un et de l'autre. Qui est l'Un et de quel Autre souhaite-t-il se rapprocher? Le choix est peut-être aléatoire dans certain cas, laissant par exemple à un public anonyme le soin de « s'offrir » à l'expérience, la « reconnaissance » de l'autre venant, s'il y a lieu, au fur et à mesure que s'élabore le processus. Dans *Le théorème des Sylvie* de Sylvie Cotton, il en va cependant tout autrement,



car c'est précisément à partir de la notion d'identité que l'artiste s'ouvre à l'autre : elle cherche une autre très définie, une *alter ego*, une Sylvie.

Le prénom est une partie importante de notre identité. Initialement, il est ce qui nous singularise à l'intérieur d'un clan (uni par le patronyme) mais il devient aussi, avec le temps, le miroir de l'ego. L'appel de l'ego, qui aurait pu sembler inopportun dans un contexte d'ouverture sur l'autre, nous ramène à la proposition de Pirson d'un nécessaire « mouvement d'aller-retour de Soi à l'Autre ». Il est le point d'ancrage principal à la construction d'un dialogue, puisque avant « d'oublier le soi égotiste<sup>12</sup> », il faut savoir se reconnaître, se situer soi-même dans le réel. Ainsi, Sylvie Cotton se reconnaît d'abord dans l'autre avant même de la connaître. C'est ensuite en se réunissant que les Sylvie procéderont, à travers la discussion et l'échange d'expériences ou d'anecdotes, à la reconnaissance de ce qui les rassemble et de ce qui les distingue.

Profitant des racines communes de nos prénoms, je me suis introduite, sinon à titre de participante, du moins comme observatrice, dans la petite salle surchauffée transformée en bureau de recrutement. Car c'est bien d'une quête qu'il s'agit, une quête de l'autre qui mènerait, en quelque sorte, à la fondation d'une sororité unie par un matronyme, ce nom de famille dont les femmes sont privées. En prenant place parmi les Sylvie, j'ai pu comprendre un peu ce qu'était ce sentiment de familiarité créé par le partage d'un prénom, ce dont le mien, trop rare, m'a toujours exclue.

Si c'est par le thème de l'échange signifiant, par la proximité et le désir d'un rapprochement avec



SYN-, *Hypothèses d'amarrages*, 2001-  
derrière les usines Fashion Plaza. Photo : Guy L'Heureux

l'autre que j'ai choisi d'aborder *Les commensaux*, c'est que j'y vois le pivot des pratiques relationnelles. Cette volonté d'utiliser la relation humaine comme matériau va bien au-delà d'une simple expérimentation ou d'une tentative de faire du réel et du quotidien le territoire de l'art. L'art relationnel demande, à l'un et à l'autre, une implication authentique ainsi qu'une prise en charge de l'œuvre. J'ai pu le constater, ou plutôt l'éprouver : cette implication dérange, elle exige un lâcher prise qui ébranle certaines de nos convictions. Partir à la recherche de l'autre, et le trouver, prendre place dans son espace ou plutôt construire un espace commun demande à chacun souplesse et perméabilité. Dans cette chorégraphie, il faut savoir se modeler aux vides et aux pleins créés par les mouvements de l'autre et à tout instant être prêt à transformer son espace pour que l'autre puisse y bouger librement.

1 Jean-François Pirson, « L'espace de l'autre », inédit. Les notes du séminaire « El espacio del otro » ont par ailleurs été publiées dans la revue ARTE. *Proyectos, e ideas*, n° 3, novembre 1995, p. 21-40.

2 Sophie Calle et Paul Auster, *Gotham Handbook : New York, mode d'emploi* (Livres VII), Arles, Actes Sud, 1998, p. 12.

3 J.-F. Pirson, *loc. cit.*

4 La requête qui m'a été adressée en début de saison par les directeurs de la publication était de faire un survol de l'ensemble de la programmation. Elle sous-entendait donc ma participation aux différents projets.

5 Massimo Guerrera, *Porus*, texte accompagnant l'exposition.

6 Jean-Ernest Joos, « Communauté et relations plurielles : dialogue entre les philosophes

et les artistes », *Parachute*, n° 100, octobre-novembre-décembre 2000, p. 53.

7 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998, p. 14.

8 Je ne parle pas d'une situation où la fiction sert à enclencher le processus, ce qui ne pose aucun problème, mais bien de la proposition qu'une relation proprement dite puisse être fictive.

9 Cela est évident dans le cas des roches emballées par Neumark ou des meubles et objets-sculptures installés par Guerrera, qui provoquent régulièrement des discussions avec les gens qui les aperçoivent chez moi.

10 Dans la mesure où l'absence de mémoire est possible bien sûr, un objet renvoyant toujours à une quelconque réminiscence.

11 L'état d'attente refait encore surface, mais

il est d'autant plus lourd dans ce cas-ci où l'artiste, à qui l'on octroie à tort ou à raison le rôle de maître de cérémonie, ne fait rien pour faire évoluer la situation.

12 « Car cesser de se perdre dans le temps commande une attention de tous les instants au présent et, par rebond, une forme de proximité aux êtres sous toutes leurs formes (personnes, objets, faits) relevant du retour à l'essentiel. Moi et dans le monde. Ce "retour à" récusant toute tentative centrifuge – et où doit s'oublier le soi égotiste – relève bien de l'engagement, un engagement particulier où il s'agit de reprendre l'exacte mesure des choses, de revenir à ce moment de la découverte qui est aussi celui de l'évaluation de sa propre position. » Paul Ardenne dans P. Ardenne, Pascal Beausse et Laurent Goumarre, *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*, Paris, Dis Voir, 1999, p. 19.



Iwona Majdan  
*waiting for something to happen*, 2000  
Photo : G. L'Heureux



# waiting for something to happen

Iwona Majdan souhaitait habiter l'espace de SKOL et explorer, à travers les rencontres qu'elle y ferait, l'élasticité des frontières individuelles – celles de ses interlocuteurs comme ses propres limites. C'est donc à l'aide des moyens de communication les plus divers (rencontres sur place, téléphone, télécopieur, petites annonces, affiches, langage non verbal, etc.) qu'elle a sollicité passants, employés et visiteurs afin de les mettre à l'épreuve, les accueillant tour à tour en leur offrant chaleureusement à manger, en leur demeurant indifférente ou même en leur hurlant de lui ficher la paix, cachée sous un édredon. Elle quitte SKOL après quelques semaines et convie plutôt à son domicile ou ailleurs dans la ville les personnes qui ont répondu à son offre de leur tenir compagnie publiée dans le journal local. L'expérience s'est terminée par une conférence de presse au cours de laquelle l'artiste, autoproclamée superstar, renvoie les spectateurs – littéralement *waiting for something to happen* – à leurs attentes en n'offrant rien de consistant ni à voir, ni à entendre, ni à manger.

---

Du 9 septembre au 14 octobre 2000 à SKOL,  
chez l'artiste et dans différents lieux publics  
à Montréal.

---

## L'HUMEUR DU JOUR

La proposition d'Iwona Majdan était simple et concise : s'installer dans les locaux de SKOL et explorer les frontières mouvantes (*shifting boundaries*) des relations entre les êtres. Le côté radical de ce projet – et la promesse sous-entendue de ne rien nous épargner ! – nous a semblé particulièrement apte à poser, d'emblée, les questions fondamentales que nous voulions, avec *Les commensaux*, débroussailler. Journal de bord<sup>1</sup>.

### attente

Iwona Majdan occupe les locaux de SKOL. Le verbe est soigneusement choisi : depuis le début de septembre, elle est en effet ici comme chez elle, et elle vous attend. Ce qui arrivera, nous n'en sommes pas sûrs. Nous savons qu'il ne s'agit pas de meubler l'espace d'objets, mais plutôt de l'animer de gens. Si elle vous attend, elle nous attend aussi, nous les familiers de SKOL, les gens qui travaillent sur les lieux, les passants et les visiteurs. Nous devons composer avec sa présence constante qui, selon toutes probabilités, interférera avec notre fonctionnement régulier et notre quotidien.

### négociation

Choisir de se lancer dans cette entreprise avec Iwona Majdan déborde largement les cadres normaux d'une exposition. Les étapes habituelles de livraison des œuvres, montage ou éclairage sont oubliées. Deviennent de prime importance des notions comme l'accessibilité à l'espace de la galerie, les services de télécommunication, l'ouverture la plus large possible et l'organisation du quotidien, choses qui, pour le gérant général des opérations que je suis, compliquent passablement le travail, quand on se doit de tenir compte de la sécurité des lieux et des répercussions possibles d'actes inhabituels. Convenir d'une entente équitable pour les deux parties exige de nombreuses discussions. Quant à savoir où tout cela s'en va, c'est une autre histoire. Chose certaine, puisque nous parlons de relations, je suis en plein dedans.

## pudeur

Iwona est toujours ici ; cela implique beaucoup de choses. Et ce n'est pas toujours facile. Elle m'appelle son coloc. C'est évidemment une collègue de travail, dans le sens où nous développons quelque chose ensemble. Mais je ne sais pas vraiment à quoi elle travaille... et la réciprocité est tout aussi plausible. Elle a choisi d'être là tout le temps, nous avons accepté. Je ne doute pas qu'elle le regrette, elle aussi, parfois.

## ravissement

Je ne sais pas comment elle fait. Chaque jour, elle demande aux gens de faire des choses pour le moins inhabituelles, et ils acceptent. Le facteur, dont on ne voyait auparavant que la main dans la fente de la porte, arrête jaser tous les matins en livrant le courrier. Une visiteuse repart avec un concombre géant qui l'embarrasse. Des inconnus qui travaillent dans l'immeuble montent sur le podium au milieu de la salle et poussent un grand cri, selon ses directives.

Le jour de l'ouverture, avec le bleu de ses yeux qui ruisselait sur l'étoffe de sa robe, j'ai presque cru, malgré mes préférences hormonales, qu'il s'agissait du Mystérieux Pouvoir de la Femme. C'est vous dire. Il y en a qui semblent ne pas succomber. Tant pis pour eux. La séduction est une drogue douce mais puissante.

## domination

Le contexte de négociation perpétuelle implique que chacun s'approprie une zone de pouvoir et défende ses positions. Celles-ci s'opposent parfois, inévitablement. Dans le coin gauche : l'artiste. Dans l'autre : le gérant de la sécurité.

Pour ce qui est de la direction artistique, Iwona est évidemment l'autorité. C'est elle qui dirige les opérations, c'est son travail qui est présenté ici. « *Daniel, I will block the door.* — Alors tous les jours on va devoir passer dans ce sas ? — *I want people to experience a transition before coming in here.* — Bon, ok. » C'est une maîtresse exigeante mais douce.

Pour ce qui est des écueils du quotidien, c'est ma responsabilité de les gérer. « Non, Iwona, tu n'inviteras pas cinquante personnes à passer la nuit ici, on ne peut pas prendre ce risque. — *What*

*if it's people I know ?* — Même si tu les connais, ça implique trop de choses, *forget about it.* » Elle se sent parfois prisonnière, mais elle l'a choisi de plein gré. Forcément, je deviens son geôlier. Je suis un geôlier compatissant, je la traite bien.

## frustration

Ça ne marche pas toujours comme elle le voudrait. Parfois elle perd le contrôle ou se sent dépassée par les événements. Je le sens bien et je m'en inquiète, même si je sais que l'échec fait partie du jeu. Sa victoire sera de composer avec ces soi-disant échecs pour les transformer en de positifs revirements de situation.

## trépidation

The gallery has turned into a laboratory, and we are the mice. Cucumbers were given out. Photographs were taken with these trophies. Then a screaming contest. Now she is not even here! Can we sweep? Turn up the lights? They haven't been on since the opening, but when she arrives today she turns them all on.

Usually I sit in the front and try to be helpful and informative, but my job has become redundant. Now I cook food, and listen to people I've never before seen in the gallery tell me about their houseplants, and elephants with shoes on! She says: no expectations—but she looks as if she's up to something.

## renoncement

Il y a quelque chose qui est de l'ordre du sacrifice dans la présence d'Iwona Majdan ici. De sa part, bien sûr. Elle est entrée dans ce travail comme on entre dans les ordres, en s'imposant des règles strictes auxquelles elle refuse de déroger. Et elle convertit d'autres personnes à participer à sa quête, s'imposant eux aussi d'étranges rituels. Par périodes de vingt-quatre heures, des proches sont invités à partager les contraintes de son quotidien. Une autre personne passe la journée avec elle la bouche bandée au ruban adhésif, véritable cilice qu'elle renouvelle régulièrement, fixant le morceau usagé au mur et indiquant l'heure de chaque changement.





Iwona Majdan, *waiting for something to happen*, 2000. Photo : G. L'Heureux

## tension

All day, Iwona stayed in her room. She loudly and belligerently ranted about her situation. Often she seemed quite unhappy, sometimes only contemplative. Finally, however, I seemed to have a job to do. Since she was trapped and “making a spectacle of herself” I was again free to speak with people who entered the gallery in my more accustomed manner. I had to ignore her yelling at me and at others, and she refused lunch like a spoiled child, but generally things seemed oddly more usual. This is rather worrisome.

Possibly her behaviour, although negative and even irritating from my point of view, was at least more consistent and predictable. I was aggressively cheerful throughout most of the day. She frightened a few people off, but many enjoyed her backhanded invitation to cross her boundaries. She talks about risk, desire, invitation, reaction, limitation and much more.

## vulnérabilité

This space has become mine and now I feel invaded and vulnerable. I also know I invited this through my last conversation with Melody. I question what am I comfortable to accept, where

should I draw the line? Since the beginning, I've intentionally avoided setting limits, or very vague ones. Why am I so affected by her gesture, when I invited it? Am I now crossing a boundary by communicating this way? Am I becoming too vulnerable by allowing others to represent this experience through their eyes? And do I have a right to censor what they say?

What am I looking for by repeatedly making myself vulnerable?

## ennui

Il y a des jours où il ne se passe rien. À la campagne, on écouterait la pluie tomber sur la tôle du toit. Dans une galerie d'art du centre-ville, un jeudi après-midi de septembre, la situation est un peu étrange car on s'attend à ce qu'il se passe quelque chose. Mais aujourd'hui, Iwona consacre son temps, par périodes de deux heures, aux gens qui, à l'entrée, se sont inscrits hier à l'horaire d'aujourd'hui. Elle est donc partie rejoindre quelqu'un au Jardin botanique. Il pleut. Il y a des jours comme ça où on a hâte qu'ils s'achèvent. Des jours où on regarde autour en se demandant ce qu'on fait là. Et puis, en glissant sur la pente savonneuse de la mélancolie, s'il y a même un sens à la vie.

Étrange que, des années plus tard, ce soit souvent de ces jours-là qu'on se souviennent.

## **cassure**

Après m'avoir talonné pendant des semaines pour occuper la galerie en permanence, voilà qu'elle ne se pointe pas samedi et qu'elle me laisse savoir, par boîte vocale, de ne pas chercher à la trouver : elle quitte les lieux jusqu'à mardi. Je pense évidemment qu'elle se défile devant une perturbation qui lui est imposée – la présentation de Serge Le Squer dans la galerie. Malgré le fait qu'elle ait accepté de courir des risques, elle évite la confrontation et fuit.

J'ai cru comprendre que ça faisait partie du « plan », que son « absence-surprise » était prévue. C'est mon interprétation, bien sûr, et je conviens que ce n'était peut-être pas son intention. N'empêche que maintenant je me demande si les joies que nous avons connues ensemble font elles aussi partie du « plan ». Je me sens floué et manipulé, et j'ai le cœur en compote.

## **confession**

Nous avons discuté dès le départ de l'exhibitionnisme inhérent à ce projet. Elle choisit de « s'exposer » ici, de se mettre en disponibilité et de « s'offrir » aux gens. Ce que nous n'avions pas prévu, c'est que je m'expose tant. Il semble que je sois devenu, par un enchaînement de circonstances, un intermédiaire de premier plan entre « le public » et l'artiste. Je suis là avec un groupe d'étudiants et je leur raconte nos déboires et nos chicanes. Cette « exposition » n'en est vraiment pas une comme les autres. Ce qui se passe ici touche trop les questions fondamentales de la vie, les relations entre les êtres, pour que je puisse en parler avec le détachement du professionnel que je suis censé être. Le parallèle avec les *reality shows* évoqué par une étudiante m'inquiète.

## **départ**

Last Friday I made a decision to return home. I was aware that this would impact my process, not knowing yet in which direction. Different factors have contributed to this move: from escalating tensions in the group dynamic within the gallery, to wearing myself out through “exposure” to the public eye, to a need for change ... SKOL stopped being my home and my own home became

strangely unfamiliar. I began moving between these two spaces, visiting the gallery at night, avoiding questions as to my whereabouts, feeling expelled and at the same time fighting feelings of betrayal, of myself, the gallery? My process begins to grow in between these spaces.

## **transition**

The gallery is now empty. Everything is gone except for a table and a chair in the middle of the space. Last Saturday, it was occupied by the staff who acted as a link between myself and the audience. At half-hour intervals, they arranged for a maximum of 4 people to be taken to my house, where I waited impatiently with tea and cake, not knowing if anyone would come ...

## **déception**

The feeling that I am disappointing is strong. I have put myself in an impossible situation where I cannot fulfill expectations. I am “doing” a show, yet the gallery is left empty and I am absent. The callers leave messages that I cannot return. The appointments that I do make have to be kept short and feel fragmented. I know I am not providing what is wanted. But I am also disappointed ... when my own expectations of who I'm about to meet are not fulfilled, when people don't show up, when the people from the gallery don't show concern for my absence ... Have I disappeared? Lost myself in the move back home, maybe even before that ...

## **ite, missa est ?**

Elles ont été longues, ces six semaines. Je ne suis pas sûr que de part et d'autre on savait vraiment dans quoi on s'embarquait. J'ai l'impression d'avoir vécu un concentré d'humanité, tant je suis passé par tous les tiraillements de l'âme propres au commerce avec les humains. Les sujets sont nombreux, et plusieurs de ces communiqués restent à écrire : *moralité* et *éthique* semblent inévitables ; *modestie*, *confusion*, *vedettariat*, *masochisme* et son corollaire, *générosité* ou *égocentrisme*, *excitation*, *ambition*, *innocence*, *enthousiasme* : la liste est longue...

<sup>1</sup> Les textes qui suivent sont extraits d'une série de communiqués rédigés spontanément par Daniel Roy principalement, mais aussi par Melody Young, Geneviève Dubois et Iwona Majdan elle-même au cours du séjour de l'artiste à SKOL. Ils ont été envoyés par télécopieur un peu partout au Canada. Leur version intégrale est disponible à SKOL.





Iwona Majdan  
*waiting for something to happen*, 2000  
conférence de presse  
Photo : G. L'Heureux





# MASSIMO GUERRERA

## Porus

(les recombinaisons gourmandes d'un rendez-vous)

Massimo Guerrera est passé, depuis quelques années, de l'espace public où il activait sa *Cantine* à des groupes plus restreints de participants. Depuis novembre 2000, c'est à l'échelle individuelle que se produisent ses rencontres : l'artiste a installé un kiosque domestique – sorte de meuble hybride comprenant siège, surface, tiroirs et protubérances étranges – dans la demeure de quelques personnes. Durant tout l'hiver 2001, il a rendu des visites régulières à ses hôtes, qui ont donné lieu à des discussions, à des repas, à des performances et même parfois à la production de nouveaux objets dont l'histoire est intrinsèquement liée aux individus qui les ont poétiquement et plastiquement transformés. Toutefois, pas plus que la nourriture souvent utilisée par Guerrera, l'objet n'a ici la valeur d'un résultat : il est davantage la matérialisation de la relation établie et, en ce sens, il porte en lui toutes les transformations susceptibles d'advenir *dans* et *de* ces collaborations, dans lesquelles l'exposition ne consitue qu'une ponctuation.

---

Depuis novembre 2000, au domicile des participants. Du 5 mai au 2 juin 2001, à SKOL.  
Durée indéterminée.

---

## LES VIVRES DE NOS PAYSAGES INTERNES

MASSIMO GUERRERA

Recomposer encore une fois, à partir d'un ensemble de notes, de fragments écrits au cours de la dernière année. Faire que cette convergence écrite contienne tous ces espaces-temps, tous ces états instables étalés sur la table et dans mon corps mémoire. Comme s'il était impossible de partir dans le vide sans matières initiatrices ou sans points d'appui. Rassembler ainsi les détails de vie carburateurs. Il est vrai que ma volonté de faire et de générer s'est bien modifiée ces dernières années, comme la vôtre fort probablement. La spontanéité a « mangé des volées » : rencontres sur le bord des trottoirs, dans les salles d'exposition et les salles à manger, dans les cadres de portes, dans les corridors et sur les tapis d'entrée. Plus conscient des moteurs initiaux qui nous poussent à agir, du pouvoir inquiet qui raidit inutilement

notre parole et nos déplacements, je crois que nous transportons beaucoup de tensions inutiles dans nos corps fatigués.

Prendre le stylo-doigt et le clavier-percussion pour me transformer et vous donner quelque chose de stimulant, une résonance personnelle. Peut-être réussir à dénouer quelques tensions du bout des doigts. Prendre la parole, c'est un dévoilement, une réflexion importante sur nos actes-répercussions. On se prend à croire que la feuille est virginale et en cours de route on se rend compte qu'elle a une épaisseur de trois mètres et que notre corps, lui, ne l'a jamais été. Je devrais peut-être mastiquer toutes ces notes, mettre entre elles de la crème pâtissière et en faire des mille-feuilles. Ce qui me permettrait de chier un ensemble consistant, un

document digne d'une certaine rumination ultérieure. Pour cela il ne faudra pas extraire toutes les possibilités énergétiques durant l'assimilation. Se faire traverser sans tout garder pour soi, voilà une tâche complexe et durable. Avoir ainsi le sentiment d'être un « préposé aux extrémités » qui manœuvre deux activités diamétralement opposées. À une extrémité, des organes de liaison et d'amalgame qui créent et recomposent de l'informe, à l'autre, des organes de taille, des broyeurs, des outils de coupe. Couper-coller et remâcher de nouveau. Je suis un détaillant du quotidien indéfini, comme vous probablement. Spécialiste de la retaille et des liants. Celui qui dé-taille en fragments la matière en gros, qui la taille pour la redistribuer sous de nouvelles formes. Il faut toujours fragmenter les choses pour les ingérer, en prenant garde de ne pas devenir incontinent : cela signifierait la liquéfaction de son continent corporel.

Ainsi vient un moment de catalyse où, la bouche pleine de pâte-papier et la tête pleine de pâte-parole, les lèvres bleu marine et la langue typographiée, on se met à penser profondément aux gens que l'on porte en soi, à ceux qui nous ont traversés à différents rythmes. Un moment où l'on se met à penser au sens de ses actions, aux réactions qu'on a provoquées ou ressenties, à celles d'entre elles qui ont pris formes. Le paysage affectif est un champ que chacun fréquente à sa façon, parfois avec une régularité soutenue, souvent en ponctuations plus éloignées, à l'occasion avec des aveuglements inavoués. Que ce soit de façon analytique ou intuitive, bien souvent les deux à la fois, il constitue le cœur et le nœud de nos vies.

C'est de cela que je vous entretiendrai dans ce texte. Du fait que ce paysage émotif soit devenu un espace d'expérimentation, non pas allusif ou inspirant, mais un espace-temps en soi, un matériau complexe et structurant pour plusieurs pratiques artistiques ces derniers temps. Le fait de travailler ainsi, c'est-à-dire *dans* et *sur* cet espace privé pour ensuite le redéployer dans l'espace public, n'est pas la démonstration promotionnelle de l'originalité d'un mode de vie. Cette gymnastique inconfortable est plutôt, en ce qui me concerne, une manière de mettre en forme et en marche des outils de transformation plus incarnés permettant d'actualiser mon refus de considérer l'art et la pensée comme des activités extérieures à la culture quotidienne où ils prennent sens. L'esthétique qui soutient les gestes

et la présence de chaque individu n'est jamais accessoire ou banale, qu'elle soit spontanée, usuelle ou structurée.

Cette concentration sur le réel immédiat a amené dans sa foulée des densités magnifiques, mais aussi des crispations stratégiques et paranoïdes à l'intérieur de nos rapports. Une charge symbolique s'est tramée dans nos gestes et sur nos langues. C'est notre lot à tous, c'est notre matière neuve que nous devons pétrir assidûment avec mes mains ; à coups de mots et à coups de pieds, du bout des lèvres avec amour et compréhension, parfois à coups de clavier. Cette matière plastique commune ou intimiste qui s'encastre entre l'Autre et soi ne s'appuie pas sur une planéité facile à endiguer. C'est un paysage en constante mutation qu'il nous revient de cultiver et de soigner.

Dans ce paysage de réalité attentive, les questions nutritionnelles sont devenues un point de croisement esthétique et éthique significatif, capable de relier les gestes vitaux les plus primaires aux grandes ramifications politiques, l'anus rosé de notre enfance au gouffre boulimique de la demande marchande mondialisante, le passage des nutriments dans quelques cerveaux spongi-formes aux gestes catastrophiques des fermiers essoufflés par la compétition – la chaîne des bêtises commerciales a maintenant des moyens de déploiement et de prolifération exponentiels. La nourriture constitue un incroyable révélateur et générateur d'affects : elle est un des noyaux essentiels de la socialité. L'alimentation incarne l'altérité d'une façon magistrale et concrète. Elle nous confronte à nos limites corporelles, à nos voies de passage, elle nous met face à ce hors-soi que nous devons inévitablement ingérer à chaque jour de notre vie afin d'assurer notre survie. Ces corps externes, que l'on finit par assimiler, interrogent notre confiance et nos volontés d'isolement. À quel moment le poisson que je regarde devient-il du moi-poisson ?

La nourriture a à voir avec un temps déterminé relativement court qui nous renvoie constamment au présent en cours et en mutation. Il y a le temps de l'appétit, celui du choix devant les denrées et le porte-monnaie, le temps de la préparation, le temps du broyage gustatif, celui de l'assimilation, de la digestion et de la défécation apaisante. Tous ces moments se projettent difficilement dans un futur très lointain. La nourriture nous rappelle le « ici et maintenant » à toutes les heures d'éveil.





Massimo Guerrera, *Darboral*, 2000, épreuves couleur  
Photos : M. Guerrera

À cet égard, la nourriture et le goût déplacent la hiérarchie des sens dominée par l'oculocentrisme. Par rapport à l'œil-appareil-supérieur-de-la-perception-esthétique-et-matérielle, le goût et l'odorat ont été longtemps considérés, dans l'histoire occidentale, comme des sens plutôt « subjectifs », des sens ayant par conséquent une moins grande valeur analytique. Pourtant, le goût crée des intersections riches entre le désir et les nécessités, il pose des questions pondérales qui interrogent la matérialité corporelle et environnementale avec une acuité peut-être plus incisive que nos seuls yeux statistiques. Avec lui, en effet, on ne peut pas beaucoup jouer la comédie : la justesse de ses envies, la puissance de ses impulsions et la précision de ses aversions relèvent d'une immédiateté viscérale. En face des aliments, ces polarités désirantes sont rejouées des dizaines de fois par jour. Devant notre frigo, devant un comptoir de fromages vitré, derrière un étal de fruits ou un menu plastifié, il y a toujours cette volonté de faire le bon choix. Longtemps reléguées au bas de l'échelle cognitive, les réactions gustatives reprennent donc la place qui leur revient dans un contexte d'expérience où les signes corporels revendiquent leur influence et leur pouvoir de révélation. Il y a en effet eu un basculement majeur dans la pensée occidentale lorsqu'elle a réintégré le langage du corps comme une nouvelle autorité de l'expérience, comme une forme de pensée en mouvement, et, inversement, le langage (la pensée) comme une forme plus spatiale et moins linéaire.

La nourriture est aussi un élément de liaison qui nous renvoie constamment à notre dépendance et à nos filiations organiques et symboliques avec les autres corps. Elle interroge à la fois notre confiance en l'Autre et nos fantasmes d'isolation. Notre assiette nous place tous les jours devant le fait qu'il faut assimiler un corps étranger auquel



on doit faire confiance, qu'il faut incorporer de l'« autre » qui a subi de multiples transformations et souvent fait un long chemin pour être là et nous laisser quelques parcelles moléculaires qui composeront pour un moment notre moi inachevé. En ce sens, les vivres engagent dans leur sillon polysémique une réflexion affolante, mais incontournable, sur les inégalités sociales et économiques auxquelles nous nous devons de résister, au moyen des plus petits gestes dans nos cuisines et nos épiceries jusqu'à des actes d'engagement direct sur la place publique.

Ce que métaphorisent les vivres dans ma pratique artistique, c'est la traversée des éléments d'un corps à l'autre, le passage de la vie externe à la vie interne, l'endroit même où les frontières de l'une et de l'autre se brouillent tout en demeurant suffisamment poreuses pour laisser circuler, dans des objets palpables et impalpables, ces préoccupations communes capables de déclencher des désirs, des questionnements, des joies et des inquiétudes fécondes que l'on récolte lorsqu'on est attentif aux autres. Ce champ émotif est bien entendu vaste et très complexe. Ce que j'espère pouvoir y apporter, c'est une troisième voix au milieu des morales binaires, une alternative au discours scientifique triomphaliste comme aux structures de pouvoir normatives. C'est peut-être seulement donner l'envie à quelqu'un de créer ses propres espaces de circulation où surviendront des gestes plus singuliers et généreux.

Je travaille un paysage expérimental où les plantes sont hybrides, où il faut composer avec ses incapacités, où les inquiétudes peuvent devenir des moteurs. Un paysage qui demande de vivre avec quelque chose de plus grand et de plus vaste que soi – où tout n'est pas encore expliqué et explicable – et d'assumer son incomplétude. Un paysage qui s'envisage difficilement de manière



solitaire et qui propose la fabrication d'un rapport au monde accessible. Danser avec une certaine indétermination nous abasourdit parfois, cela peut même nous fracasser à certains moments. Mais danser a aussi la force de nous transporter dans des clairières, d'ouvrir les possibilités d'existence, de nous permettre de nous reconstruire et de nous transformer avec l'Autre ici et maintenant – de nous donner une dignité face aux étoiles...

Un des moteurs importants de ma pratique est la capacité de chacun à déplacer ses zones de protection et de contrôle. La possibilité de se fragiliser en interrogeant et en perçant ses stratégies d'isolation : celles-ci se doivent d'être défectueuses pour que les autres puissent venir nous habiter, nous déplacer. Il s'agit d'un calibrage très fin de nos « membranes microporeuses à double sens » qu'il nous faut resserrer à certains moments pour des questions de survie, mais qui nous assécheraient très rapidement si elles devenaient trop étanches. Les ingrédients de « malaise » que les autres déposent en nous et que nous alimentons – ou encore ceux que nous fabriquons volontiers – sont des révélateurs significatifs qui déclenchent des transmutations intempestives dans notre maison pluricellulaire. Il s'agit donc d'être attentif et de trouver la force – ou d'avoir la chance – de choisir les ingrédients d'indigestion et les « poisons d'altérité » qui seront ingérés par notre organisme à porosité variable. C'est peut-être un des avantages du fait de vieillir que de pouvoir décider *un peu plus* par qui on a le goût d'être empoisonné ou contaminé. Le « un peu plus » qui s'est glissé dans la phrase n'est pas aléatoire et anodin. Car le danger serait de croire à un plein contrôle de la perméabilité – un état de fait très problématique et stérilisant.

L'art est plastique par son indétermination et ses souplesses. Il peut nourrir l'élaboration d'un certain rapport au monde, et surtout la portée de nos gestes dans le corps des autres. L'art est une activité qui incorpore, comme elle le peut, ses forces paradoxales, ses élans et ses échecs. Bien entendu, les pratiques qui se concentrent sur les « matières interpersonnelles » nous mènent souvent à l'argument butoir classique : « cette expérience sensible sert-elle seulement à ceux qui la génèrent ? » C'est une bonne question, qui a le mérite de nous placer devant nos responsabilités communautaires. Je crois qu'une partie de mon engagement se tient là, dans la capacité de

transmission et la générosité de l'attitude. Mais il est possible que ce passage de la communauté artistique au cercle communautaire élargi se fasse à retardement. Qu'il y ait un certain décalage temporel, question de diffusion, de contexte social et de capacités personnelles de transmission. Pour cette raison, je crois beaucoup à la pâte-parole et à la voie orale. C'est probablement une des raisons qui me poussent, en cette magnifique journée, à rester devant mon écran d'ordinateur pour interroger mon rapport avec vous et essayer de trouver des manières de le nommer.

Avoir une pratique artistique, c'est être capable de déployer avec esprit et finesse son intériorité en la rendant partageable. La difficulté, c'est de dépasser les premiers moteurs narcissiques pour que cet univers personnel puisse incorporer des problématiques collectives tout en devenant un regard sensible qui se promène entre soi et les autres. Il faut arriver à être traversé par ces vecteurs collectifs, les laisser nous intoxiquer à des dosages très précis, être inconfortable et malade sans toutefois se laisser terrasser par des indigestions paranoïaques chroniques. Jongler ainsi avec les inquiétudes et les malaises collectifs. Mais vous savez comme moi que ce pari est fragile, parfois même intenable. Qu'il est un fil mince, trouvant plus souvent sa force dans sa souplesse – écho de nos capacités de relativisation et de revirement – que dans ses points d'ancrage. Qu'il représente le risque de la chute, de l'effondrement dans une époque qui voudrait assurer le moindre recoin existentiel. Cette volonté de transposition fine d'une intériorité dans l'espace public n'est pas une invention récente, bien entendu. Ce qui la distingue aujourd'hui et la désigne comme un témoignage signifiant de notre époque, c'est la frontalité des situations d'échange et le fait qu'elle se réalise dans des gestes à petite échelle, avec peu ou pas de médiation.

Le fait d'avoir intégré de façon incisive une forme de narrativité émotive qui prend racine dans la vie quotidienne a provoqué des changements importants dans la finalité des œuvres. Les loupes se sont déplacées sur des détails et, surtout, sur des protagonistes réels. Les questions d'espace ont été transfigurées par des questions de temporalité et d'identité ; la matérialité a éclaté, devenant ainsi plus poreuse et légère et intégrant de ce fait des vides significatifs et inclusifs où viennent s'encaster des nouvelles matières impalpables. On n'a plus vraiment envie







Massimo Guerrera, *Porus (les recombinaisons gourmandes d'un rendez-vous)*, 2000-, épreuve couleur. Photo : M. Guerrera

d'embrasser la totalité avec un grand regard analytique universalisant, de la figer dans des formes immuables, mais bien davantage de nourrir des pensées et des états de conscience incarnés dans la mobilité de la vie. Nous travaillons donc sur d'étroits chemins de traverse. Entre les couches sous-cutanées des épidermes dansants. Cependant, loin de constituer une nouvelle méthode qui nous permettrait de mieux régler nos rapports interpersonnels et de gérer nos angoisses, cette pratique du regard attentif amène avec elle son lot de problématiques lourdes et noueuses. Si elle donne parfois une magnifique épaisseur à l'existence, c'est qu'elle est un travail humain de tous les instants, qui implique une éthique s'appuyant sur nos capacités et incapacités créatives. Et cette attitude a au moins la souplesse de nous laisser réinventer nos façons de cohabiter, voire de créer de nouvelles formes d'« être ensemble ».

L'instabilité est un facteur éprouvant dans une telle recherche, qui demande de composer avec des paradoxes latents et des segments inachevés, de travailler avec des repères intellectuels et émotifs en constante métamorphose. Pourtant, la même indétermination est le noyau fertile et complexe qui nous permet d'investir des champs d'expérience moins normatifs. Ici je tiens à être clair : si

cette agilité n'est nullement une ultra-faculté dévolue à l'artiste – la position artistique, même « équilibriste », n'est pas une position héroïque – mais une attitude que toutes les personnes ayant une démarche intérieure transportent dans leur corps, il serait toutefois naïf de consentir à tout le monde un tel état d'esprit fragile et sensible. Ce qui est ici spécifique aux artistes, c'est le fait d'en fabriquer quelque chose – une cristallisation, une mise en forme, un appui pour le dialogue, une nomination initiale qui permet la rencontre ouverte. Une matière polysémique pour construire une histoire commune différente.

Ainsi, plutôt que de rechercher la pureté ou de viser l'inauguration d'une mesure fondatrice, je préfère déployer une attitude de dispersion attentive et proposer une pratique plurielle où les manifestations polymorphes sont à distinguer à chaque instant avec acuité et plaisir. Faire quelque chose de nos tristesses et de nos tensions. Créer des liens et des événements sans dénominateur commun central. Imaginer plutôt des intersections singulières par où les révélations d'une certaine constante humaine émergent, et que je m'emploie à maintenir, du mieux que je le peux, amoureuses et jouissives.



# PORUS – AN INTIMATE CIRCUIT

BERNARD SCHÜTZE

The exhibition *Porus (les recombinaisons gourmandes d'un rendez-vous) : ponctuation n° 2* follows up on a compelling proposal launched by Massimo Guerrera during the first *Porus* exhibit at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery in 1999. At that time, the artist, acting as a representative of Polycyco Inc., invited interested collaborators to adopt a piece of furniture dubbed a "domestic kiosk." The adoption of these polyfunctional hybrid pieces (part chair, part-office, part drawer) implied an opening to another process of circulation that short-circuits the omnivorous consumerist inflow into the domestic sphere, which the first *Porus* exhibition so virulently exposed. Through the adoption process, Massimo Guerrera initiated a poetic mode for the production of singular and heterogeneous existences that lodges itself within the micro-spaces of individual homes. The terms and conditions of the adoption process were straightforward enough: each willing participant will agree to adopt *one* domestic kiosk into their home. They shall provide proper care for the moveable guest, furnish it regularly with items and creations of their choice, and these shall circulate between the artist and participants and may be modified as



desired. The artist shall make punctual visits to each foster home, in order to further and maintain the relation between the kiosk, its caretakers and himself. The participants and artists assume the indefinite unfolding of intimacies that the adoption may occasion in their respective body-homes. These preliminary conditions opened the door for an ongoing process of repeated

encounters mediated by the domestic kiosks, relational objects, creative collaborations and gastronomic interventions.

The direct engagement with everyday domestic life set into motion in the *Porus* project confronts the thresholds between art and intimacy, what is revealed and what is uncovered, what is made perceptible and what remains imperceptible, yet nonetheless present as a force that opens the door to future becomings—a continuum of intimate interventions and inventions. How can the intimate unfoldings and relations set into motion by the project be circulated outside of the micro-spaces of the individual participants? If art cannot not share, what of these relational becomings can it share without betraying the tacit conditions of intimacy?<sup>1</sup>

## Resonance and Re-composition

The exhibition does not represent or re-create an approximation of the past-future continuum of the artist's domestic "body-house" calls. Rather, it re-composes the mode of composition that informs the experiment in a particular manner. It is a mapping of a virtual-actual circuit that doubles and contracts the workings of the relational web. A virtual-actual circuit can be understood as an emergence from conditions of pure potentiality (the virtual) and a singular event (actual) in the present, which then folds back into the virtual as future-past. It is a work in continuum in which art is employed as sieve or screen teasing potentialities into actuality. In each of the encounters the *Porus* project dips into the virtual basin of the ingredients circulating through the domestic kiosks and house-bodies in order to actualize singular potential relations.

The exhibition presents a subtle and indirect intimation of the virtual-actual circuit operative in the *Porus* project. Everything that is placed on view points to an inaccessible elsewhere, the domestic spaces of the individual participants, the artist's comings and goings through the homes, the temporal punctuation of exchange and mutual creation. However, one is privy to precisely that which one cannot be fully privy to. The disposition of materials demands that the viewer re-compose the relation between these materials in order to find a point of entry into what appears to be a "private," intimate sphere. The viewer is, in a sense, placed in the position of a future-past archeologist faced with strata of artifacts, traces, and written documents that invite decipherment.

The organization of materials clearly indicates that these are not works of art safely contained within the gallery space to be contemplated only for their own sake. In this odd combination of archeological display, dining space, laboratory and art show the apparent displacement of things incites a transposition to an absent context. On several low display tables various relational objects (ceramic sculptures with uncertain prosthetic functions) decomposing fruits, hard and soft food-like objects are grouped in clusters according to family resemblance. On the walls there is a cohabitation of a series of drawings and a series of photographs offering glimpses into past moments of the relational web. An adoption-ready domestic kiosk is placed in the middle of

the space and a sculpture/installation assemblage dwells in an adjacent room. A hybrid space that does not induce any particular viewing itinerary or immediate linkage between the works.

However, on closer scrutiny it becomes apparent that the materials are grouped together in series, with each series resonating with the others in multiple ways. The first of the series, and catalyst of all the other series, is the domestic kiosk, of which the virgin model on display is the virtual container and mobilizer of the continuing circulation of the temporarily parked objects. It is through the large color photographs that one can find traces of the actually circulating kiosks. These photographs provide a privileged entry into the modes of composition and circulation that permeate the future-past of the *Porus* project and resonate with the gallery assemblage before our eyes.

The photographs are the only "direct" indications of the contexts from which the drawings, objects and writings have been removed. They offer glimpses into the flux of intimate events that transpired during the artist's body-house calls. They depict various states of bodily engagements with relational objects taking place in the participants' homes. The photographs act as shreds of actualized past events, which hide more than they reveal. The absorbed and inward oriented stance of the subjects put a break on any further intrusion into the intimate moments. As such the photographs act as a membrane that allows only so much to filter through. The photographs turn the gaze towards the other elements displayed in the gallery. The archeological work consists of moving away from the individual, intimate world shown in the photographs and plunging into the virtual basin of materials assembled in the gallery space. The fragmentary photographic moments are interconnected through lines of resonance that lead to the materially present plurality of objects. These lines pass through objects and works that are both depicted in the photographs (paper plates, relational objects, drawings, etc.) and present in the gallery space. This induces a mode of circulation between the materially present and the pictorially depicted. The spaces separating the photographic frames converge in the cohabitation of objects and works. The material gallery assemblage thus acts as the common ground of emergence of the fragmentary photographic moments. Temporarily removed from circulation,





Massimo Guerrera, *Porus (les recombinaisons gourmandes d'un rendez-vous)*, 2001, vue de l'installation. Photo : G. L'Heureux

the coalescence of these moveable objects and works extrudes and exceeds the fixed but porous structures of the fixed private spaces.

It is also here that the question of intimacy, in its double sense of sharing and withholding, is made most acute. In order for the workings of intimacy to become perceptible and tangible, one can move from the photographs to explore the palpable and conceptual relational potentialities of the works at hand. One can thus experimentally and imaginatively re-compose and extend on the subject positions in the photographs. It is through following the resonance between the series of works and objects that one becomes partially and vicariously permeable to the imperceptible/perceptible layers of intimacy that are at the core of the relational web.

For instance, in one set of drawings the artist juxtaposes a hand-drawn architectural plan of one of the participant's houses with a second drawing in which the artist's actual coming and goings through the house are diagrammed through a series of perforations. The repeated gestures of entering and moving through the various spaces entails a consideration of the intersection of the body and domestic space—the body-house that is both enveloped by domestic structures, and the

body that exceeds those limits reaching out through the available openings, cracks and thresholds.

The collaborative drawings with one of the participants show various larval bodies in uncertain states of becoming. The unfinished quality of the drawings and the coalescence of singular traces reverberate forcefully with the proposition of the *Porus* project. Indefinite interminglings of bodies and spaces exploring thresholds of intimacy, of the potential openings and closures between body-houses. The collaborative drawings and the overall process of exchange itself becomes a fluid process of coalescence in which the artist is not the sole creator, but a sieve master that guides flows repeatedly and in continuum. Through the *Porus punctuation n° 2* exhibition Massimo Guerrera adroitly contracts the virtual-actual circuit through an assemblage in which the materiality of objects and remarkable aesthetic quality of the works become the virtual pole from which to re-actualize a process of becoming intimate ... again.

<sup>1</sup> Rather than engaging in the relational problematic raised in the *Porus* project at large, I wish here to focus on how the question of the transmittal of intimacy is raised in the workings of the exhibition.







## L'AUTRE COMME CONTRÉE À EXPLORER DÉVOILEMENTS ET COLIN-MAILLARD

RAPHAËLLE DE GROOT

Dans le temps, que ce soit par la force des choses, par hasard ou de façon calculée, construite, nous laissons des marques derrière nous. Signes, indices ou repères – signatures, taches ou empreintes – qui témoignent de notre présence, de nos actions. Je m'intéresse aux traces humaines parce qu'elles nous renvoient une image de nous-mêmes, après coup, en forçant le recul. Autour d'elles, je construis des systèmes de gestes dans lesquels je rejoue certaines actions humaines en circuit fermé. Prélever, échantillonner, classer, examiner, identifier, cataloguer, compter – sans but ou finalité apparente. Répétées en boucle, ces actions forment des microcosmes qui nous permettent de se voir être et agir à une autre échelle, d'un autre point de vue, comme un modèle réduit dans un plus grand ensemble. Soit, dans le temps, dans la durée. Soit éphémère. Soit, dans la collectivité, face aux autres, dans la masse. Soit anonyme – dissout – qui refait surface, mais cette fois altéré, dans la peau de l'autre.

S'excentrer, se placer en marge, vivre la différence, vivre l'autre. Ce besoin constant de dépaysement, doublé de mon intérêt pour la trace, m'a amenée à travailler en dehors des lieux traditionnels de l'art. Je n'ai pas d'atelier. Je travaille sur le terrain,

celui où me conduisent les projets et les recherches que j'amorce. Partant de lieux et de contextes spécifiques – un bain public hors d'usage, une bibliothèque municipale, une réserve de musée ou un site historique enfoui sous un stationnement – je me suis intéressée aux personnes qui les habitent ou en font usage. De l'un à l'autre, des lieux aux gens, le fil conducteur reste la trace. Mais plutôt que de révéler l'activité humaine à travers une empreinte laissée derrière, j'entraîne l'autre dans un processus où il est amené à produire un signe, une marque, un récit. Le dépaysement provient donc moins du lieu proprement dit que du monde de l'autre, celui-ci devenant la contrée à explorer, à rencontrer.

Travailler avec autrui ne va pas pour autant de soi. Au cours des trois dernières années, j'ai mené deux projets qui se sont chevauchés dans le temps, l'un avec des religieuses, l'autre avec des personnes aveugles et malvoyantes. Ces expériences ont transformé ma façon de travailler. Elles m'ont poussée à aller au bout de ce que j'entreprenais, à lâcher prise pour entrer de plain-pied dans le monde de l'autre tout en assumant ce que cela implique.



Je me suis d'abord lancée dans ces aventures avec plus d'élan et d'enthousiasme que de rigueur critique – tant mieux, autrement je n'en aurais peut-être jamais pris le risque. D'un projet à l'autre toutefois, de plus en plus de questions éthiques surgissent. Par exemple, j'ai parfois l'impression d'être « touriste » (malgré moi potentiellement irrespectueuse, voyeuse et envahissante) dans l'univers de l'autre. Il y a quelque chose d'acceptable pour moi dans cette attitude. J'y suis toutefois inévitablement confrontée puisque je recherche le dépaysement. Et un même sentiment d'abuser des gens m'envahit quand, privilégiant très fort le respect et l'écoute dans mes interactions, je place tout de même volontairement les personnes que je rencontre dans une situation qui les rend vulnérables. Paradoxal ?

## Dévoilements

Voulant m'immerger dans le contexte d'une réserve muséale pour alimenter mon travail de création, j'ai entamé en 1998 un stage de huit mois au Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu. Mon lieu de travail, la réserve, était situé dans la maison mère des Religieuses Hospitalières, sur le même étage que les archives, la crypte et le réfectoire. Je côtoyais donc les sœurs de près, ce qui me permettait de les observer en toute liberté, sans qu'elles ne s'en doutent.

Ces femmes fragilisées par leur vieillesse et la désuétude de leur rôle social sont peu à peu



devenues indissociables de l'expérience que je vivais dans la réserve. Là, dans cet immense coffre-fort, j'étais entourée d'objets donnant un corps et une odeur à leur vie passée et privée. J'avais de la difficulté à traiter chacun de ces artefacts avec le détachement nécessaire au strict inventaire. La proximité de ces religieuses vivant avec lucidité leurs dernières années transformait mon action en une expérience lourde de sens, comme si c'était le poids de leur vie que je soupesais à travers les objets de leur collection. De jour en jour, les sœurs de chair et d'os que je voyais dans la maison semblaient se « muséifier » sous mes yeux.

Après le stage, j'ai proposé aux religieuses une activité de dessin. Pour les convaincre, j'ai calmé leur peur de mal faire en leur demandant de dessiner « à l'aveugle », c'est-à-dire sans regarder leur main. Elles n'avaient qu'à observer attentivement des objets de la collection du musée et à transposer simultanément ce qu'elles voyaient. Sur une période de quatre mois, huit sœurs ont participé à ces rencontres mais de manière anonyme, la plupart préférant que ce ne soit pas su de leurs compagnes.

Il s'agissait en fait d'une astuce pour communiquer avec les religieuses. Je les rencontrais en tête-à-tête et, pendant qu'elles dessinaient, je faisais leur portrait en travaillant moi aussi à l'aveugle. Après, nous discussions ensemble. Je leur posais des questions sur leur vie : Comment étaient-elles entrées en religion ? Comment se sont-elles senties lorsqu'elles ont commencé à





porter des vêtements séculiers ? Comment ont-elles été personnellement affectées par la laïcisation et les changements sociaux des années 60 et 70 ? Comment c'est, vivre en communauté ? etc. Elles étaient également curieuses de me connaître et s'informaient de ma vie de « jeune d'aujourd'hui ». En même temps que leurs dessins, je recueillis leurs récits.

Avant *Dévoilements*, j'avais déjà dans un de mes projets utilisé le dessin à l'aveugle. J'étais fascinée par l'action de dessiner sans m'ajuster au résultat visuel. Lorsque je trace un sujet « à l'aveugle », je m'efforce de traduire sur papier le mouvement de mes yeux : ma main enregistre mon regard comme un sismographe. Tout comme les pas qu'on laisse derrière soi dans la neige, la ligne laissée sur la feuille est une empreinte. Elle correspond au trajet de l'œil. C'est précisément pour cette raison que j'ai utilisé le dessin à l'aveugle avec les religieuses. En esquissant leur portrait de cette façon, je fixais sur papier le regard que je posais sur elles en touchant des yeux les replis de leurs visages. De leur côté, les traits dessinés sur la page blanche révélaient un peu de leur intimité, de leur individualité ; ils devenaient une forme de signature, un signal graphique traduisant leur énergie corporelle unique.

Par cet exercice, je recueillis une trace d'elles, une forme de relique qui les dévoilerait au regard des autres. Plusieurs d'entre elles ont d'ailleurs rapidement saisi cet enjeu. L'angoisse de mal dessiner devenait facilement surmontable en comparaison



de la mise à nu qui s'opérait à travers les gribouillis inconscients qu'elles laissaient sur le papier. L'une d'elles a ainsi refusé de participer parce qu'elle trouvait l'activité « trop ésotérique » : « Je ne sais pas ce qui va sortir », m'avait-elle répondu. Ma demande était excentrique et, pour que les religieuses aient envie de participer, l'activité devait être balisée. Étrangement, ce sont les règles de l'exercice, en apparence contraignantes, qui leur ont permis de lâcher prise. Suivre une consigne nous rassurait, elles et moi, en soulageant notre peur du vide, de la page blanche et de la rencontre en tête-à-tête.

C'est en cours de processus que j'ai véritablement pris conscience du caractère engageant de la demande que je leur avais soumise. À partir du moment où j'ai compris – pour vrai et non pas simplement sur le plan des idées – qu'en acceptant de « m'aider » elles *osaient* l'aventure, elles *mettaient en jeu* leur dignité et leur pudeur, mon attitude envers les religieuses comme envers le projet ne pouvait plus être la même. Elles prenaient des risques : je leur devais d'en prendre moi aussi. Comme elles, je devais risquer le dévoilement en leur donnant des réponses franches, en assumant *vraiment*, sans superficialité et jusqu'au bout, la relation que j'avais commencé à établir avec elles.

La confiance qu'elles m'ont accordée et les confidences qu'elles m'ont faites m'ont responsabilisée. Une fois les huit sœurs rencontrées, je me suis interrogée sur la légitimité de divulguer et

d'exposer le matériel et les récits que j'avais recueillis. J'ai remis en question la démarche que j'avais accomplie puisque l'exercice de dessin à l'aveugle tendait un piège aux religieuses : il les amenait à se livrer malgré elles. D'accord, elles ne le regrettent pas. Elles sont heureuses d'avoir participé. Je ne les ai pas forcées et j'ai toujours respecté l'anonymat qu'elles souhaitaient conserver. Pourtant, j'ai quand même le sentiment de les avoir manipulées. De quel droit puis-je m'approprier la vie de ces femmes ? Pourquoi l'exposer ? Après tout, notre rencontre n'est-elle pas un moment qui ne concerne qu'elles et moi ? Quoi faire du jardin secret que nous avons partagé ? Comment différencier le projet artistique du rapport intime qui s'est établi entre elles et moi ? Ces questions restent toujours en suspens et je ne me presse pas d'y répondre.

### **Colin-maillard**

*Colin-maillard* est un projet de recherche continue structuré autour d'une activité de dessin semblable à celle ayant été entreprise avec les religieuses, mais qui implique cette fois des personnes aveugles et malvoyantes. Neuf ont déjà participé et il est possible que d'autres s'y ajoutent.

À Montréal et à Liège, en Belgique, j'ai proposé à des non-voyants de se prêter à un exercice de dessin d'observation. Ils devaient, d'une main, toucher des formes en pâte de sel (évoquant à la fois le minéral et l'organique) et, de l'autre, transposer le parcours de leur exploration sur une feuille de papier. Chaque collaborateur a ainsi réalisé une série de trois à quarante dessins, selon son intérêt et le temps dont il disposait, pendant que je traçais « à l'aveugle » son portrait.

Dans un deuxième temps, tous les dessins produits, les leurs comme les miens, ont fait l'objet d'un processus de lecture et d'interprétation. Par exemple, grâce aux techniques de l'Institut Nazareth et Louis Braille, j'ai transposé en relief une partie des esquisses recueillies. Devenues « lisibles » au toucher, j'ai ensuite soumis les lignes thermogonflées à deux aveugles extérieurs au projet dans le but de savoir ce qu'ils en percevaient. Leurs descriptions – très étonnantes pour un voyant – permettent d'imaginer non seulement ce qu'un aveugle « voit » dans ces désordres graphiques, mais aussi *comment* il s'y prend pour visualiser des images.

En exposition, *Colin-maillard* se présente comme un corpus documentaire regroupant les objets en pâte de sel, les dessins originaux des aveugles et leur transposition en relief, la version thermogonflée des portraits que j'ai réalisés ainsi que les descriptions que les aveugles en ont données (celles-ci sont également traduites en braille), des photographies faites au microscope à partir des dessins des aveugles et, finalement, des chemises servant à classer le matériel recueilli en cours de travail. D'autres éléments pourront s'y ajouter, selon l'évolution du projet. Je conçois l'exposition comme un temps d'arrêt dans le processus. C'est aussi l'occasion de faire ressortir la dimension plastique et esthétique de la démarche, qui affiche de prime abord un caractère scientifique et social ; la recherche que j'ai entreprise pourrait en effet ressembler à une forme de thérapie par l'art ou à un exercice de réhabilitation ou d'évaluation créé dans le cadre d'une étude de neuropsychologie.

Outre mon intérêt pour le dessin « à l'aveugle », j'ai voulu travailler avec des aveugles parce que leur condition physique les place dans la marge. Comme toutes les personnes handicapées, les non-voyants développent une autre perception du monde parce qu'ils le vivent, physiquement et socialement, différemment. Comment voit-on les choses lorsque nous sont enlevés nos yeux, portes d'entrée qui nous lient à la réalité ? Comment vit-on comme non-voyant dans une société de voyants ? Contrairement au projet réalisé avec les religieuses, mon but n'était pas ici d'interroger systématiquement les aveugles pour connaître leur réponse personnelle à ces questions. Plutôt, je les sollicitais en tant qu'*experts* du toucher, en tant qu'individus dont la sensibilité inclut la vue par la négative, parce qu'elle leur est dérobée, ôtée, absente, impossible, obstruée.

Cette décision, très claire pour moi dès le départ, me permettait d'engager les aveugles sur un plan plus « professionnel » qu'intime. Je pensais me libérer ainsi de certains des tourments éthiques qu'avaient générés mes rencontres avec les sœurs. Toutefois, le fait que le projet n'émerge pas d'une implication à long terme, à l'opposé de *Dévoilements* qui se déroulait sur plusieurs mois, a soulevé de nouveaux doutes. Je me suis demandé si j'utilisais, voire même si j'instrumentalisais, les aveugles et leur handicap. Peut-être est-ce cette crainte qui m'a poussée, depuis mes premières rencontres avec eux, à leur rendre accessible tout





Raphaëlle de Groot, *Colin-maillard*, 1999-2001, table de travail et objets ayant servi lors des rencontres avec les participants non voyants en Belgique à l'hiver 2000. Photo : M. de Pauw

le matériel que je recueillais et à organiser des visites avec eux une fois le projet exposé ?

Dans *Colin-maillard*, le dessin – l'action de dessiner et son résultat physique – est pour moi plus important que dans *Dévoilements*, où c'était la relation qui se trouvait à l'avant-plan. Dans les deux projets cependant, les dessins agissent comme des interfaces. Dans *Dévoilements*, ils permettent de s'immiscer dans l'intimité des religieuses et nous renvoient mystérieusement au moment de la rencontre entre elles et moi. Dans *Colin-maillard*, ils ouvrent sur un espace imaginaire situé entre le toucher et la vue. Comme le dit Caroline, une aveugle, le projet « fait voir une imagination et une autre vision ».

Dans ces deux projets, l'autre constitue un point de départ et un ancrage, le pivot central à partir duquel le reste trouve sa place. Mon travail devient une action périphérique : il se déroule autour de ce que l'autre vit, de ce qu'il ou elle est. Cette façon de faire restreint en quelque sorte ma liberté d'artiste puisque je dois tenir compte des limites d'autrui et de sa participation. En même temps, les contraintes qui proviennent des relations que j'établis me « forcent » à explorer de nouvelles avenues. L'interaction crée une ouver-

ture malgré le resserrement des possibilités. Le fait d'avoir à me négocier une place dans le monde de l'autre et à être cohérente par rapport au contexte dans lequel je m'insère me pousse à prendre des décisions qui se traduisent ensuite esthétiquement et plastiquement dans le travail, dans les formes hybrides que prend la présentation.

Tout au long de mes investigations, je suis d'abord à l'écoute du projet : il est une entité propre qui, en un sens, ne m'appartient pas. Ainsi profondément dépaycée, je suis amenée à transgresser mes barrières et mes interdits artistiques. « Il faut se libérer de l'art ! » dirait un ami qui m'est très cher... De là surgit la véritable ouverture.



Raphaëlle de Groot, *Colin-maillard*, 1999-2001, dessin réalisé par une non-voyante et transposé en relief. Photo : R.-M. Tremblay



### Francine

Un arbre, mais le tronc est bizarre.

Un parapluie, mais le bas se termine étrangement.

Si on regarde le dessin à l'envers :  
un bocal ou un bibelot.

À l'intérieur, à gauche, au milieu :

un lys à trois pétales pris dans le vent.

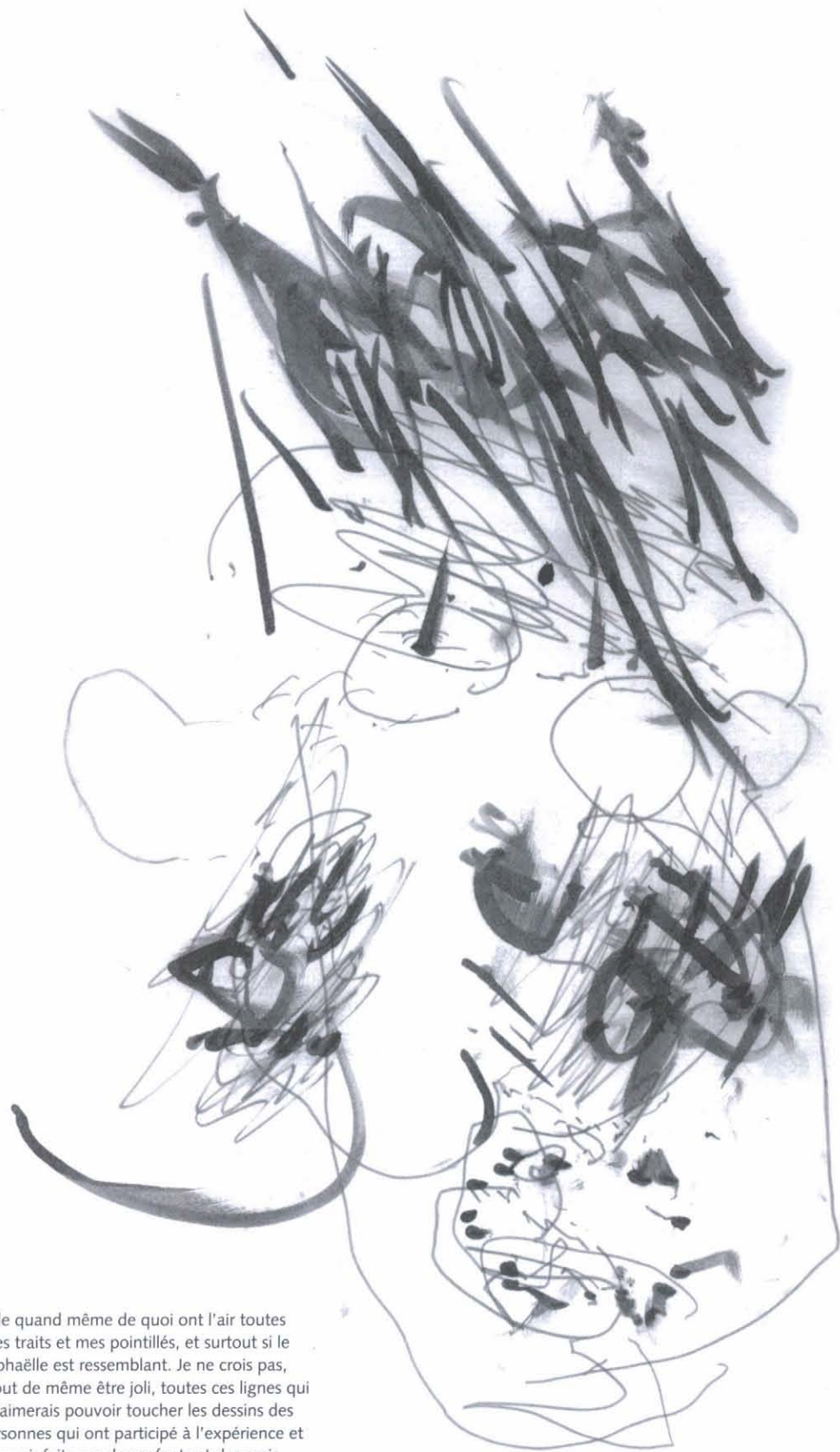
Au centre, légèrement vers la droite :

un cœur avec quelque chose qui  
passe au travers.

Dans l'ensemble : un profil.

En haut, la tête ronde et les cheveux ;  
à gauche, le nez, la bouche.





Je me demande quand même de quoi ont l'air toutes mes lignes, mes traits et mes pointillés, et surtout si le portrait de Raphaëlle est ressemblant. Je ne crois pas, mais ça doit tout de même être joli, toutes ces lignes qui s'emmêlent. J'aimerais pouvoir toucher les dessins des différentes personnes qui ont participé à l'expérience et ceux d'autres aussi, faits par des enfants et des amis...

M. T.





## SYLVIE COTTON

# Le théorème des Sylvie

C'est une véritable entreprise de recherche et d'échange onomastiques qu'a menée Sylvie Cotton tout au long de son séjour à SKOL. Le dénominateur commun en étant le prénom « Sylvie », l'artiste a ainsi cherché ses homonymes au hasard, en personne mais surtout par téléphone, afin de partager leur expérience en tant que Sylvie, compilant, analysant et affichant dans son petit local les données recueillies. Le prénom devient ici une interface entre deux individus dont l'entreprise pseudo-scientifique tentait de mesurer l'ampleur comme facteur identitaire et sa capacité à devenir un lien symbolique.

---

Du 31 mars au 28 avril 2001, à SKOL. L'artiste était présente aux heures d'ouverture de la galerie du 31 mars au 14 avril et du 24 au 28 avril.

---

## DU COMMUN À LA COMMUNAUTÉ SEMER DES SIGNES D'HUMANITÉ<sup>1</sup>

SYLVIE TOURANGEAU

### Le pouvoir de la projection

Qui n'a jamais entendu, dans son entourage, une mère crier : « Sylvie ! Viens souper » ? Pourtant, appeler une Sylvie n'a rien d'anodin, surtout lorsque cette injonction répétitive constitue le cœur d'un projet artistique mis en branle par une Sylvie dans le but d'entrer en relation avec d'autres Sylvie. Les Sylvie partagent-elles plus que leur prénom ? Comment aurions-nous pu imaginer qu'une aussi courte question engendrerait un si vaste champ d'observation, d'investigation et, surtout, qu'elle nourrirait autant d'intérêts communs ?

Formuler un appel est en soi un acte de rassemblement. Pendant que nous appelons, tous les aspects de la personne interpellée s'unissent de manière à former une image mentale concise, une sorte de code d'identification unique se rapportant seulement et singulièrement à l'individu à qui l'on fait signe. On visualise cet ensemble, tout en

espérant la matérialisation soudaine de cette représentation imaginaire. Puis, tout redevient réel alors que surgit cet être en chair et en os, alors que nous reconnaissons à nouveau sa présence.

C'est en activant cette force de projection que Sylvie Cotton a procédé à la cueillette d'information, puis répertorié un ensemble de corrélations qui, une fois réunies, ont constitué la représentation globale d'un processus de rencontre intitulé *Le théorème des Sylvie*. Née d'une séance de travail lors d'un atelier dirigé par l'artiste-performatrice Esther Ferrer aux Ateliers convertibles de Joliette, en mai 2000, cette idée de contacter des Sylvie par téléphone simplement pour converser quelques minutes avec elles a, depuis, donné lieu à l'invention d'une série de méthodes pseudo-scientifiques faites de questions précises et d'outils de communication. Cinq heures par jour pendant vingt jours, munie de



Sylvie Cotton, *Le théorème des Sylvie*, 2001, recherche téléphonique  
Photo : G. L'Heureux

livres, de papier, de craies et de crayons, et entourée d'un mur sur lequel elle écrit comme sur une ardoise et de mobilier domestique confortable, propice aux échanges, la Sylvie-tête chercheuse a occupé son laboratoire-salon installé dans la petite salle de SKOL et s'est occupée à répéter systématiquement une séquence d'actions la rendant de plus en plus apte à entrer en contact avec d'autres Sylvie : ouvrir l'annuaire téléphonique à la première page, y trouver une Sylvie, composer son numéro, puis... parler, raccrocher, ouvrir l'annuaire à la deuxième page, chercher, trouver, etc.<sup>2</sup>

### Objet de médiation ou objet performatif

L'utilisation du téléphone comme moyen de communication principal est loin d'être habituelle dans les mises en œuvre récentes de cette artiste-stratège des modes relationnels. Les objets de médiation entre Sylvie Cotton et ses « interlocuteurs » n'ont en effet pas été souvent les mêmes, et s'ils ont tous eu pour effet de créer des contacts momentanés, leur profondeur et leur durée, elles, ont varié.

Ainsi, laisser un carton sur lequel est imprimé le mot « vivre » sur la poignée de porte de milliers de résidences de la ville de Montréal ne demande pas la même implication qu'une présence continue. Dans ce cas-là, l'artiste nomade crée un objet de médiation mais laisse à l'Autre le soin de recevoir seul cette œuvre inattendue. De même, effectuer dans la pénombre d'un bar la distribution de cartes d'affaires portant le mot « désirer » – déjà performatif par sa nature même de verbe – ou des cartons arborant de courtes phrases – des allusions personnelles liées à la séduction – a pu générer de charmantes discussions, de drôles de commentaires et parfois de surprenantes connivences. Il n'en demeure pas moins que le lien ainsi établi ne tenait, en général, qu'à la réaction d'un individu face au curieux objet et ne durait habituellement que le temps de son expression. La réponse de l'Autre, le preneur de carte, reste alors relativement dirigée et ne l'incite pas à se déplaçer du contexte où il se trouve<sup>3</sup>.

Travaillant sur le rapport à la ville et le contact humain d'une tout autre manière, Sylvie Cotton a récemment circulé dans New York les yeux bandés, en donnant le bras, telle une aveugle, à un résident de la métropole américaine qui lui





Sylvie Cotton, *Le théorème des Sylvie*, 2001, rencontre individuelle  
Photo : G. L'Heureux

racontait sa vision d'une partie de la ville tout en traçant une cartographie de sa propre vie<sup>4</sup>. Au cours de la même période, toujours sans voir, elle accompagne une à une des personnes dans un ascenseur ou en invite d'autres à partager une rencontre à l'aveugle dans un placard et les oblige à la proximité physique<sup>5</sup>. Il suffit de s'arrêter quelques instants à ces récentes propositions pour saisir d'emblée à quel point l'intimité, et surtout ce qui la particularise, y agit comme un mécanisme propulseur.

De fait, à travers l'expérimentation de ces différents procédés, à travers les petites variantes qui y sont opérées et, surtout, devant la multiplicité des résultats obtenus, la « créative<sup>6</sup> » Sylvie a toujours su tirer parti de la dimension affective et personnelle des échanges – de l'histoire, du récit, du témoignage, du toucher, etc. – comme d'une astucieuse entrée en matière lui assurant une rencontre somme toute évolutive. *Le théorème des Sylvie* ne fait pas exception à la règle puisqu'il a entraîné la libre circulation de modes relationnels fonctionnant bien au-delà de la rencontre : à leur grande surprise, les Sylvie ont spontanément créé, à leur tour, assez de synergie pour que naissent d'autres projets collectifs. Ne soyez donc pas

surpris si vous voyez, à Montréal, des arbres autour de la nouvelle Grande Bibliothèque du Québec ou des îlots d'arbustes un peu partout dans la ville, il s'agira peut-être d'un petit tour de quelque Sylvie<sup>7</sup>.

L'appareil téléphonique avait-il quelque chose de magique ? Peut-être. À chaque objet son attitude, me direz-vous. Mais à la différence des autres objets de médiation déjà utilisés par l'artiste, sans doute celui-là a-t-il surtout eu le mérite d'assurer une présence constante du performatif tout au long du processus de configuration du projet. Toujours sans être vue, objet médiatique<sup>8</sup> en main, Sylvie Cotton devait d'abord établir un contact, le transformer ensuite en un véritable *échange*, puis le soutenir idéalement jusqu'à la participation de son interlocutrice à une rencontre « collective » des Sylvie qui s'étaient déjà prêtées au jeu évolutif des questions-réponses inspirées par leur prénom.

Tout art de la communication directe<sup>9</sup> sous-tend une écoute active et la conscience du surgissement d'éléments performatifs que l'artiste, comme le participant d'ailleurs, doit, sur le vif, attraper au vol, laisser tomber ou faire agir autrement.

L'artiste-investigateur doit savoir utiliser les à-côtés au point de les transformer en de nouvelles avenues, faire fructifier tout type de rencontre et accorder du sens au moindre détail. Ainsi, en ce qui concerne les pratiques « relationnelles » bien souvent, ce n'est pas tant la complexité de l'idée de départ qui porte fruit que la ténacité avec laquelle l'artiste soutient cette idée tout au long du processus de réalisation et de diffusion, ainsi que l'importance que prennent les gestes, une fois faits. Ces mises en situation visent davantage l'expression de divers phénomènes de relation que la simple obtention de résultats anticipés ; elles nous apprennent que rien n'est acquis – surtout pas l'abandon du contrôle – et qu'aucun mode relationnel ne garantit des résultats fidèles aux projections initiales. La tentative de rassemblement des Sylvie à partir de possibles déterminismes attribuables à la similitude de leur prénom semble exemplaire à cet égard : elle a très certainement dépassé les limites du théorème que Sylvie Cotton s'était imaginées.

## Puis... une constellation de projections de Sylvie

Au fil des jours, au mur-ardoise du quartier général des Sylvie, plus de soixante-dix cercles ont été tracés. Un théorème significatif, puisque chaque figure géométrique y représente le registre visuel d'un échange verbal direct avec une Sylvie. Puis, cette constellation a été soudain illuminée par la présence réelle d'une douzaine de Sylvie, toutes réunies afin de voir leurs homonymes. Regardant les photographies de cette puissante rencontre, je n'ai pu m'empêcher de sourire en voyant au-dessus de la tête des Sylvie assises par terre, les cercles de craie se transformer en auréoles blanches.

Dans la vie, passer quelques heures avec une autre personne, se trouver des points communs avec elle ne suffit pas à bâtir une relation privilégiée, et encore moins à mettre sur pied de nouveaux projets. Pour que la relation, et par conséquent l'art relationnel, nous propulsent ailleurs, il faut avoir reconnu et partagé « les plans de consistance » (Deleuze et Guattari), c'est-à-dire le caractère inéluctable d'une relation humaine. *Le théorème des Sylvie* est devenu un facteur majeur dans l'exploration quotidienne de ces vases communicants que sont l'art et la vie. Toutefois, Sylvie Cotton ne se doutait pas que les Sylvie, à leur tour, se retrouveraient carrément « dans » sa vie.

Ainsi, si elle n'est pas certaine d'avoir contribué à la réhabilitation du prénom Sylvie, même en offrant des macarons orangés portant l'inscription *Sylvie* que toutes étaient invitées à arborer fièrement, Sylvie Cotton a assurément su, avec ses homonymes, personnaliser une collectivité. Écrivant cette conclusion sur l'aller-retour entre l'individuel et le collectif, il m'est d'ailleurs revenu en mémoire une conférence performative qu'a donnée l'artiste à la fin des années 90 et au cours de laquelle elle désignait le nombril comme étant le « centre d'artiste » en chacun de nous. Aurions-nous cru que géométrie, chimie et anatomie étaient à ce point liées dans cette actualisation du sens de la communauté ?

Ah ! nous, les Sylvie...

1 J'emprunte cette expression à Sylvie Cotton qui affirme avoir parfois l'impression de « semer des signes d'humanité ».

2 Sylvie Cotton a produit un dépliant sur son projet dans lequel elle décrit ses différentes étapes de travail tout en élaborant quelques questions fort pertinentes sur l'identité féminine.

3 Ces trois projets, issus de la série *Situations* et présentés par le centre Articule, ont été réalisés sur le Plateau-Mont-Royal, à Montréal, du 16 mai au 10 juin 1999.

4 Performance réalisée à New York en juin 2001 dans le cadre de The Unbearable Arts Festival.

5 Projet réalisé dans le cadre de « Rencontres en coulisses », événement-bénéfice organisé à

SKOL le 24 mars 2001 et repris dans une autre version pour le Festival de performance FA3 en avril 2001.

6 Je choisis délibérément ce qualificatif puisqu'il fait partie des caractéristiques des Sylvie qu'a répertoriées l'artiste.

7 Comme l'indique l'artiste dans son dépliant, « Sylvie vient du latin *sylva* qui veut dire forêt », ce qui explique cet intérêt pour la flore. D'autres projets collectifs ont également été imaginés.

8 Je tire le terme d'une conversation, à propos de ce que peut être ou non un outil médiatique, que j'ai eue au téléphone avec une Johanne qui, vivement enthousiasmée par le projet de Sylvie Cotton, aurait bien aimé participer à une aventure semblable avec des Johanne. L'appel est lancé !

9 Je rapproche ici l'art de la performance et l'art relationnel puisque l'artiste elle-même témoignait du fait qu'à plusieurs reprises dans l'évolution du *Théorème des Sylvie* elle a bénéficié de son expérience en performance. Il serait d'ailleurs intéressant d'observer les attitudes des artistes qui ont vécu ou non des expériences en performance face à la manifestation du performatif dans des projets relevant davantage des pratiques d'art relationnel. Chose certaine, ces deux pratiques demandent de la part de l'artiste et des participants une bonne conscience et connaissance du performatif pour assurer leur déploiement.





Sylvie Cotton  
*Le théorème des Sylvie*, 2001  
les Sylvie rassemblées  
Photo : G. L'Heureux



Sylvie Cotton, *Situations*, 1999  
distribution porte à porte de 5 000 affichettes  
arborant le mot « vivre »



langagement

oublier ou publier

disons un projet

jusqu'à ce qu'un mouvement interne né de la mécanique de la répétition

le langage s'y connaît en matière de répétition

les mots forment presque toujours les mêmes phrases

approcher le volcan grâce au laisser-passer du langage

chaque fois plus transparent

que peut venir après

l'œuvre un parcours sur le fil inévitable de la répétition

les phrases des situations toutes semblables

plonger dans sa propre histoire comme dans un lac

un détail de différence

la cantité répétée mille fois

par la vallée vouloir

que la vie hante par le passé

silencieuses inscriptions de l'échange avec sylvie

d'une praxis désirante hors des bras

patiemment la fluidité

amorcée avec fifi brind'acier

c'est toi sylvie là-bas dans le noir

dont on connaît tout de la surface mais peu des profondeurs de plus en plus réelles

la force en manque de tout rapport

le trou de possibles libéré par la parole

recommencer environ pour toujours

le glossaire personnel d'un langage artistique

soutenir le contrat inaliénable de la rencontre avec

dans la marge les scripts du fond de ma préhistoire



jusqu'au dehors revisiter

comme une chanson à répondre

je suis la nature

le langage ment et la répétition

toujours temps

où règnent le remuement du désir et l'apaisement par la répétition

l'écriture dessine la contrée des mots

quand mon village s'endort parfois

s'appartenir par son récit récif

la vitalité du désir de parole

une expérience par la bouche de la création

de toutes les manières se glisse et s'inscrit

réparer le vide d'avant la nature

si je n'y entre pas je suis coupée

lettres de détours

une entaille en soi pour les mots

risquer l'aventure de la création

fouiller le rien le plus loin possible

la présence vivante comme premier ready-made transformable

happy ending is fucking you from behind

mais sonder là

rien de pire que nier négliger

resoudre le sens le désir la réalité

la répétition essence de la représentation

si l'artiste précède (Freud)

si l'artiste élève l'objet à la dignité de la chose (Lacan)

si la parole est tout ce que l'on a (Lévesque)

alors que dit l'artiste quand l'artiste pratique la parole ?



RÉSISTANCE  
REPENSER LA PRÉSENCE  
DE L'ARTISTE



Doyon/Demers Socio-esthéticiens  
*Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*, 2000  
Maison du citoyen de Hull



# PROFESSION : SOCIO-ESTHÉTICIEN

DOYON / DEMERS

Au moyen de la publicité, de la télévision ou d'Internet, l'empire économique génère et commercialise les conditions nécessaires à la *reliance*<sup>1</sup> des individus ; il offre une multitude de petits récits auxquels s'identifier et desquels se distinguer. Ainsi l'individu, tout en étant isolé et convaincu de son état de *déliance* devant la multiplicité de ses identifications, se trouve plongé dans un contexte propre à la *reliance*, propre à de nouvelles adhésions. Les deux phénomènes sont donc spontanés et très éphémères puisque l'individu contemporain est continuellement sollicité par de nouvelles manières d'être, par de nouveaux *vouloir-être* : sa sensibilité est constamment appelée à se renouveler dans une consommation du présent entre le rêve et la concrétude.

Le socio-esthéticien s'infiltré précisément dans la mobilité de ces identifications multiples. En superposant réalité virtuelle et réalité réelle, il participe à élaborer, dans les micro-communautés qu'il forme avec d'autres auteurs dispersés<sup>2</sup> et des citoyens volontaires, des manières d'être inédites.

Impliqué dans une esthétique de la proximité, l'*être-ensemble*, la *reliance*, les jeux d'identification et la construction des réalités constituent le cœur de son travail. Ce faisant, son action s'inscrit davantage dans le registre social des fonctions et services que dans une allégeance discipli-

naire artistiquement reconnue; il s'immisce et s'exprime non seulement dans les versatiles lieux et non-lieux de l'art<sup>3</sup>, mais aussi dans des *espaces autres*, et c'est dans ces hétérotopies qu'il observe la transitivity des réalités d'où émerge manifestement la réalité augmentée.

## Reliance

Des modes de vie s'élaborent au présent, et collectivement, grâce à l'attention aiguë que nous portons aux associations et aux réseaux, durables ou non, qui dynamisent notre quotidien. En plus de nous rendre sensibles au fait d'exister, cette attention active qui définit en fait l'attitude créatrice dans la vie de tous les jours, permet de contrer les diktats des pouvoirs politique et économique et de maintenir l'imaginaire et les plaisirs immédiats. En effet, par ses identifications successives et souvent incohérentes, l'individu acquiert une certaine conscience de l'incertitude qui peut prendre la forme d'un art de vivre, d'une esthétique de l'existence. Par conséquent, il adhère non pas à une esthétique ou à une communauté, mais nécessairement à plusieurs esthétiques, d'abord celle qu'appelle le *devoir-être*, particulièrement opérant dans les groupes sociaux primaires tels que famille et quartier, mais surtout celle que crée le *vouloir-être* du moment.

Comme l'explique Michel Maffesoli, la force *imaginale* qui nous porte à la *reliance* est un prototype inconscient acquis par l'individu<sup>4</sup>. Cette force, qui a perduré jusqu'à la postmodernité, est une pulsion qui nous pousse vers l'autre — vers « l'autre relatif » bien entendu, et non vers « l'autre absolu » de la modernité —, un vouloir *être-ensemble* de l'ordre de l'instinct qui se traduit de nos jours par des adhésions contextuelles au sein de groupes les plus divers. Mais qui dit multiplicité dit instabilité. Ainsi, rappelle Maffesoli, il devient impossible de concevoir l'individu comme une identité stable, dès lors que son identité glisse vers de nombreuses identifications :

Alors que cette dernière [la logique de l'identité] reposait sur l'existence d'individus autonomes et maîtres de leurs actions, la logique de l'identification met en scène des personnes aux masques variables qui sont tributaires du ou des totems emblématiques auxquels elles s'identifient. Celui-ci pourra être un héros, une star, un saint, un journal, un gourou, un fantasme ou un territoire, l'objet importe peu, ce qui est essentiel c'est [...] l'adhésion qu'il suscite<sup>5</sup>.

Néanmoins, aucune forme d'*être-ensemble* n'est exempte des modes inconscients qui, prenant ancrage sur des préjugés ou des *a priori* communs, donnent lieu aux codes de politesse et au « bon sens ». Ces expressions consensuelles correspondent à une *reliance* du *devoir-être* et sont généralement soutenues par des valeurs morales.

À la fois *reliance* et *déliance*, ordre et désordre, l'*être-ensemble* d'auteurs dispersés ou de citoyens volontaires demeure le matériau de création privilégié par le socio-esthéticien. C'est dire que l'*être-ensemble* matériau est une structure de *déliance reliaante* qui repose sur le *vouloir-être* momentané, lequel est associé à l'agrément, au ludique et au festif — formes exemplaires de la rencontre de ces oppositions et autant d'univers dans lesquels opère le socio-esthéticien.

## Jeu d'identification

Nombreuses sont aujourd'hui les productions artistiques qui modélisent une activité professionnelle, ainsi que l'univers promotionnel et relationnel qui en découle. C'est une situation qui n'est pas sans rappeler le phénomène de l'éclatement de l'art dans la société qui s'installe dès la fin des années 60, alors que plusieurs artistes emploient des procédures mimétiques-critiques, notamment à l'égard du système de l'art, depuis *La Galerie légitime* de Robert Filliou, les musées de Marcel Broodthaers et de Claes Oldenburg jusqu'au *Pavillon Miss General Idea 1984* du trio torontois General Idea. D'autres encore s'inventent des jeux de rôle en créant des fictions d'entreprises ou des sociétés de service et de fonction : Engels Products Organization, Premiata Ditta SaS, N.E. Thing Co. Ltd., Ingold Airlines, ATSA, Soucy financier, Internationale Virologie Numismatique, Art d'ameublement et Morris/Trasov Archive n'en constituent qu'une liste très sommaire. Marc-Olivier Wahler :

[...] la plupart de ces groupes, agences, associations, organisations ont élaboré un art lié, de près ou de loin, à la prestation de service. Soit un service souvent inutile ou dérisoire, voire fictif ou inexistant, en réaction bien sûr à la frénétique consommation des années 80. Soit un service réel, à caractère souvent social. [...] Que ces structures s'identifient au simulationnisme étiqueté années 80 ou à l'interactivité des années 90 ne change rien. Ces structures suggèrent que l'artiste ne propose plus des objets, mais des situations, des relations<sup>6</sup>.

Dans cette perspective, Doyon/Demers invente la profession de socio-esthéticien et s'y identifie<sup>7</sup>. Évidemment, ce sont la théâtralité et la performativité<sup>8</sup> en jeu, ainsi que les relations professionnel-clientèles instaurées par les professions libérales, qui alimentent ici notre réflexion sur le rôle du socio-esthéticien. À cet égard, la théorie esthétique de Nicolas Bourriaud, qui consiste à apprécier les œuvres d'art en fonction des relations interpersonnelles qu'elles figurent, produisent et suscitent, n'est vraiment pas sans intérêt pour le développement de notre profession<sup>9</sup> !

C'est entendu, l'art a toujours été relationnel à divers degrés dans la mesure où il fait partie d'un système. C'est cet ensemble de relations que « le triangle systémique de l'art » de Jean-Pierre Balpe





Doyon/Demers Socio-esthéticiens, *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*, 2000

décrit : « L'art participe toujours, à la fois et sans séparation, au subjectif, à l'objectif et au culturel comme à toutes les instances au travers desquelles, à un moment donné, ces composantes se manifestent<sup>10</sup>. » Or, dans les cas qui nous occupent, ce sont les artistes eux-mêmes qui créent les systèmes relationnels, leur focalisation se fait au-delà de la dimension relationnelle intrinsèque de l'œuvre d'art : mettant en place des dispositifs communicationnels et conviant le public à la production même de l'œuvre, ils ne visent rien de moins que « l'invention de nouveaux modèles de socialité<sup>11</sup> ». Dans ces systèmes, des espaces de négociation et de coexistence naissent de l'échange ou du service et se concrétisent dans l'interaction entre les individus.

Par conséquent, ce que Bourriaud nomme *esthétique relationnelle* est davantage une théorie de l'art relationnel, qu'il définit principalement en rapport avec des pratiques qui s'expriment dans le cadre des lieux réservés à l'art... Le fait que l'identité se pluralise des plus diverses et éphé-

mères façons à travers l'adhésion de l'individu – citoyen volontaire ou auteur dispersé – à plusieurs réalités, à plusieurs récits et à plusieurs communautés, met en relief des changements sociaux bien réels, qui favorisent l'errance de l'intentionnalité artistique. Une errance qui se présente comme une valeur résiduelle de l'œuvre d'art disséminée jusque dans l'objet usuel, jusqu'au quotidien, jusqu'à l'esthétique sociale. Cette esthétique « qui ne se réduit pas à l'art mais qui renvoie aux émotions partagées et aux sentiments vécus en communs<sup>12</sup> » permet en outre, parce qu'elle appelle à repérer des micro-communautés, à créer et à agir à l'intérieur d'elles, le développement de dimensions créatives et interventionnistes au sein de la socialité.

En tant que socio-esthéticiens, Doyon/Demers s'appliquent à épiphaniser le quotidien dans le cadre d'expériences esthétiques existentielles, au hasard de rencontres ou au sein de communautés contextuelles d'affinités et d'intérêts. Par leur action, ils *ont lieu avec l'Autre* – le participant,





Doyon/Demers Socio-esthéticiens, *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*, 2000, Thomas Grondin, Jean-Pierre Demers, Philippe Côté, Massimo Guerrera, Hélène Doyon, Gilles Arteau, Nathalie Grimard, Richard Purdy

ancien visiteur, regardeur, spectateur – et se font complices de l'éclatement de l'esthétique dans la société et de l'affaiblissement de la notion d'art.

## Réalité augmentée

Tout individu peut choisir les rôles qu'il veut interpréter afin de communiquer dans une fiction qui s'inscrit dans l'existence au présent. En effet, tôt ou tard, chacun se trouve dans ce que nous définissons comme étant la réalité augmentée<sup>13</sup>. L'utilisation que nous faisons de cette expression se confond avec l'utilisation usuelle qui la confine à la définition d'une perception des phénomènes naturels dite *supérieure*, par comparaison à ce que l'homme perçoit normalement avec ses sens. La réalité augmentée superpose à la réalité réelle une réalité virtuelle (latente ou potentielle) qui s'actualise dans une impression de réalité. Ainsi, l'infrarouge nous permet de voir dans la nuit et la simulation informatique nous permet d'anticiper des situations réelles.

À partir de la même structure de transivité des réalités, il est intéressant de penser la réalité augmentée dans un sens anthropologique. Cela, afin de nommer une manière d'être, voire une créativité ou une esthétique, qui se situe dans un « avoir lieu » avec l'Autre, aussi bien entre les individus, entre les communautés, qu'entre les individus et les communautés auxquelles ils adhèrent, l'échange émotionnel s'improvisant dans un processus de métamorphose et de correspondance dans l'intensité d'un présent, si banal soit-il. Hésitations, rougeurs, retenues et mimiques affleurent dans une théâtralité et une performativité qui sont à la fois l'effet et la cause

du lien social, où chaque individu est spectateur de l'autre, se réalise par l'autre et se reconnaît en lui.

En conséquence, l'individu est dit en *réalité augmentée* lorsque dans son rapport à l'autre, il superpose l'expression de ce qu'il est et de ce qu'il pourrait ou voudrait être. Dans le même sens, Erving Goffman<sup>14</sup>, qui assimile le monde à la scène d'un théâtre où les individus sont des acteurs qui tiennent des rôles dans l'interaction sociale pour créer des représentations qui donnent à l'autre une impression de réalité, observe que l'individu, l'acteur donc, tente de paraître meilleur à ses propres yeux ainsi qu'aux yeux de son public. Il parle alors d'amélioration de soi.

Dans la *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*<sup>15</sup>, la réalité augmentée était particulièrement présente entre les personnes qui formaient cette micro-communauté. À cette occasion, Doyon/Demers Socio-esthéticiens avaient convié des représentants de sociétés et compagnies d'artistes – Nathalie Grimard de Huis clos, Richard Purdy des Industries perdues, Massimo Guerrera de Polyco inc., Thomas Grondin de Signe des temps, Philippe Côté de (La Société de Conservation du Présent) et Gilles Arteau de T comme T.vain – à une rencontre discursive et gustative à laquelle chacun s'est présenté en arborant « son rôle » préexistant à la réunion de la communauté d'auteurs dispersés. Faut-il le préciser, les sociétés et compagnies fictives qu'ils représentent et auxquelles ils donnent lieu, si réelles qu'elles soient en performance, théâtralissent le motif de cet *être-ensemble*. En d'autres mots, on pourrait dire que par sa pratique exploratoire des modes d'existence, chacun des convives, comme tout individu en expérience d'intersubjectivité, est aussi un





acteur qui donne *du moi* à son personnage<sup>16</sup>. Il apporte ainsi l'ambiguïté de sa théâtralité, celle de son identité professionnelle comme celle de son identité individuelle, au sein de la rencontre. Par ailleurs, cette ambiguïté se trouvait revisitée par le jeu du comédien Sylvain Miousse, qui assurait réellement le service des convives.

## Hétérotopie

Les réalités construites par le socio-esthéticien s'inscrivent non seulement dans la déterritorialisation, mais aussi dans le développement du concept d'hétérotopie, qui conjugue les lieux autres et la pluralité des esthétiques micro-communautaires. En fait, la plupart du temps on entend par hétérotopie des *lieux autres*, des « sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables<sup>17</sup> ». La définition qu'en donne ici Michel Foucault nous permet largement d'imaginer nos propres hétérotopies. La nomenclature qui l'accompagne comprend néanmoins de nombreux exemples : miroir, cinéma, zoo... autant de lieux ayant « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles<sup>18</sup>. » D'autres sont des contre-emplacements relatifs à la société, ainsi les hétérotopies d'exclusion que représentent les prisons, les hôpitaux psychiatriques ou les maisons de retraite. Dans les hétérotopies de temps, on compte les cimetières, mais également les musées et les bibliothèques qui, on le comprend, correspondent au projet moderne d'accumuler toutes les époques dans un même lieu. Outre ces lieux spécialisés où s'amassent temps et cultures, les hétérotopies,

toujours selon Foucault, se présentent généralement comme des unités spatiotemporelles :

Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel<sup>19</sup>.

Mais c'est surtout lorsqu'il distingue les hétérotopies – des lieux du dehors, effectifs, réels – des lieux du dedans de Bachelard, que le philosophe vient stimuler notre imagination. Depuis, nous relierons les hétérotopies de l'extérieur à des lieux de l'imaginaire pour former des *hétérotopies du dedans*. Ces hétérotopies du dedans se manifestent dans le *vouloir-être* momentané. Pensons à ces lieux familiers – grenier, coin de la cour, tente d'Indiens, lit des parents – qui, investis par l'imaginaire des enfants, se transforment rapidement en espaces enchantés, en « véritables utopies localisées<sup>20</sup> ». Ces lieux autres qui sont des *espaces-temps* fonctionnant selon un principe d'ouverture et de fermeture « qui à la fois les isole et les rend pénétrables<sup>21</sup> », ont la faculté de réenchanter ponctuellement le quotidien.

À l'instar de Foucault, Gianni Vattimo imagine les hétérotopies en tant qu'utopies effectivement réalisées<sup>22</sup>, mais cette fois pour proposer une autre manière de faire l'expérience de la postmodernité où il ne s'agirait pas tant de laisser tomber l'historicisme moderniste que d'entretenir avec lui un rapport de *Verwindung*, c'est-à-dire de « reprise-résignation-convalescence-distorsion<sup>23</sup> ». Il va sans dire que l'on situe la société postmoderne





Doyon/Demers Socio-esthéticiens, *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*, 2000

dans le contexte du phénomène des communications généralisées. À l'inévitable prolifération des moyens de communication correspond une multiplication de perspectives. Dans ce contexte, il n'y a plus l'Histoire, il y a des histoires ; il n'y a plus la Réalité, il y a des réalités et il n'y a plus la Vérité, il y a des vérités, cette explosion des *points de vue* sur le monde marquant la fin de la modernité caractérisée par une perspective dominante qui se présentait comme universelle.

Ce phénomène d'expansion de l'information et d'accélération des événements coïncide avec une diminution du sens et de la profondeur, qui se traduit par un affaiblissement de l'Être au profit de l'être-ensemble et, de façon symétrique, par un affaiblissement de la notion d'art, au profit de l'éclatement de l'esthétique dans la société. D'où l'émergence, suivant la tendance, du *vouloir-être* des socio-esthéticiens.

À la suite de Nietzsche et de Heidegger, l'Être ne se présente plus comme sujet ou comme objet, mais comme événement puisque, l'expérience de la mort étant constitutive de l'Être, sa fin inéluc-

table est la seule chose dont on admettra la stabilité. Il va de soi que cette conception ontologique de l'Être s'éloigne largement de celle, plus fixe et permanente, qu'en proposait la métaphysique moderne. Dans le même ordre d'idées, à l'expérience esthétique qu'Aristote ou Hegel, en passant par Kant, ont toujours définie comme une forme de sécurité, de stabilité, c'est-à-dire de *payement* et de *repayement*<sup>24</sup>, Vattimo oppose l'expérience esthétique comme précarité, donc comme *dépayement* : elle serait une expérience qui, de façon ultime, nous permettrait de vivre par l'imaginaire d'autres possibilités d'existence. Au regard de la postmodernité, le dépayement représente aussi une émancipation, une libération rendue possible par le développement des technologies de l'information qui permettent aux différentes communautés de prendre la parole et de se faire connaître et reconnaître. C'est donc dans ce contexte de démocratie culturelle que les socio-esthéticiens interviennent, aussi bien en milieu rural qu'en milieu urbain.

Et c'est à l'intérieur de ces balises que Vattimo en vient à affirmer que l'utopie des années soixante



se concrétise de nos jours sous une forme distordue et transformée : l'hétérotopie. Aussi, c'est en s'appuyant sur l'esthétique kantienne qu'il nous fait partager sa « reprise-distorsion » : « pour Kant, quand je jouis d'un objet beau, j'affirme et je vis mon appartenance à une communauté, mais celle-ci – même si elle n'est considérée que comme possible, contingente, problématique – est la communauté humaine "en personne"<sup>25</sup>. » De toute évidence, il n'est plus de mise de se limiter à la communauté universelle, bien qu'on puisse s'y référer, la reprendre et lui appliquer une distorsion pour faire entendre des communautés qui se manifestent, s'expriment et s'autonomisent... C'est précisément cette pluralité des communautés particularisées, exprimées dans et par des expériences esthétiques, qui constitue l'hétérotopie.

Il s'agit là, bel et bien, d'une tentative de *désautorisation* du monde. Il en ressort qu'il serait inauthentique de s'autoriser d'une valeur absolue. D'ailleurs, il faut adopter une attitude

critique devant toute chose se présentant comme un idéal normatif, qu'il s'agisse de l'art, de l'histoire, de la métaphysique, de la vérité scientifique ou du mythe retrouvé. Dans cet esprit, le concept de *Verwindung* nous offre, avec son principe de distorsion, un véritable espace de jeu, une marge de création valable dans tous les champs de l'activité humaine afin de supporter la modernité !

Nous l'avons vu, à la faveur de ce principe de distorsion l'expérience esthétique se déplace dans la culture générale au profit d'identifications multiples qui se réalisent dans des expériences esthétiques communautaires et micro-communautaires. C'est sur cette base très ouverte que s'institue la profession du socio-esthéticien. Assimilée à la sphère de l'art, elle se trouve, dans les faits, apparentée à l'esthétique communautaire qui lui donne provisoirement lieu.

Ce texte fait suite à la communication livrée par les auteurs lors de la table ronde « Des formes de l'art aux formes de vie » tenue à SKOL le samedi 24 mars 2001.

1 Roger Clause, sociologue des médias, aurait été le premier à utiliser le vocable « reliance » dans son ouvrage intitulé *Les nouvelles : synthèse critique* (Bruxelles, Université libre de Bruxelles, Institut de sociologie, 1963). Parmi les fonctions remplies par la presse écrite, Clause isole celle de « reliance sociale » comme étant la recherche de liens fonctionnels en réaction à l'isolement. Voir aussi Marcel Bolle de Bal, *La tentation communautaire : les paradoxes de la reliance et de la contre-culture*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1985, p. 247.

2 Traduction littérale de *dispersed authorship* qu'utilise Roy Ascott dans « La plissure du texte : un conte de fées planétaire – en hommage au *Plaisir du texte* de Roland Barthes » (catalogue de l'exposition *Electra*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1983). C'est généralement à propos de l'art réseau qu'est utilisée la notion d'auteur dispersé, qui définit des auteurs se trouvant dans des espaces-temps différents par rapport à l'œuvre à laquelle ils participent. Nous élargissons pour notre part cette notion afin d'y inscrire également des auteurs qui n'ont pas été préalablement désignés comme tels et leur coprésence – que celle-ci soit actuelle ou à distance, en temps réel ou différé – dans le cadre de l'expérience esthétique qui leur confère leur statut d'auteur.

3 Au sujet de la versatilité des lieux et des non-lieux de l'art, voir Doyon/Demers, « Dans les bois comme dans le champ », dans Anne Bérubé et Sylvie Cotton, dir., *L'installation : pistes et territoires*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 1997, p. 96-97.

4 Michel Maffesoli, « La force "imaginaire" du politique », dans *La transfiguration du politique : la tribalisation du monde*, Paris, Grasset, 1992, p. 27-43.

5 M. Maffesoli, *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990, p. 18.

6 Marc-Olivier Wahler, « Rapports d'entreprises », *Artpress*, n° 230, décembre 1997, respectivement p. 35 et 39.

7 Nous opérons également une *Agence d'enfouissement d'œuvres et d'œuvres d'art* (1990-1993), une *Aire de service pour œuvres et œuvres d'art* (1991-) et un *Centre d'œuvres et d'œuvres d'art excédentaires* (1996-).

8 À notre avis, la théâtralité s'installe dans le cadre de situations définies, alors que la performativité s'inscrit au présent, dans des situations non définies. Il est évident que ces deux types de situation peuvent se présenter de façon simultanée.

9 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.

10 Jean-Pierre Balpe, « Quelques concepts de l'art numérique », conférence donnée à Moss, en Norvège, en 1998 et accessible sur le site suivant : [www.labart.univ-paris8.fr/chantier/nouv/anne-gaelle/art-num-JPB.html](http://www.labart.univ-paris8.fr/chantier/nouv/anne-gaelle/art-num-JPB.html)

11 N. Bourriaud, *op. cit.*, p. 29.

12 M. Maffesoli, *La contemplation du monde : figures du style communautaire*, Paris, Grasset, 1993, p. 42.

13 Nous reprenons ici, avec quelques changements, les réflexions sur la réalité augmentée que nous avons développées dans « Le triptyque de la petite bête noire : Recto-Verso/Pascale Landry et Michel Sylvestre (& Associés) », *SKOL 1997-1998*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 1998, feuillet n° 12.

14 Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne : 1. La présentation de soi* (1959), trad. A. Accardo, Paris, Minuit, 1973.

15 Le dimanche 18 juin 2000, huit personnes formant le cœur d'une installation audio-vidéo en temps réel mettaient en œuvre la *Communauté d'auteurs dispersés en société* et Cie dans le hall de l'hôtel de ville de Hull, c'est-à-dire dans l'agora Gilles Rocheleau de la Maison du citoyen. Les représentants des différentes sociétés et compagnies prenaient place autour

d'une table ronde, chacun d'eux portant un casque-microphone et une mini-caméra frontale (3,5 x 3,5 cm). Cet appareillage leur permettait de capter les sons qu'ils produisaient individuellement, ainsi que l'image en mouvement de leurs vis-à-vis, tandis que la diffusion de ces captations était assurée par un chapelet de huit moniteurs qui créaient à la fois une enceinte et une interface entre le public et les représentants des sociétés et compagnies.

16 E. Goffman, « La mise en scène et le moi », *op. cit.*, p. 238-240.

17 Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits 1954-1988 : IV. 1980-1988*, Paris, Gallimard, 1994, p. 755-756.

18 *Ibid.*, p. 758.

19 *Ibid.*, p. 760.

20 Daniel Defert, « Foucault, Space and the Architects », dans C. David et J.-F. Chevrier, dir., *Documenta X – Politics Poetics: The Book*, Osfildern-Ruit, Cantz, 1997, p. 274.

21 M. Foucault, *op. cit.*, p. 759.

22 Cependant, Foucault parle des utopies en tant qu'emplacements sans lieu réel : « C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels » (*ibid.*, p. 755), alors que Vattimo se réfère à l'utopie des années soixante, comprise comme la fusion de l'expérience esthétique et de la quotidienneté, comme l'unification globale du sens esthétique et du sens existentiel (*La société transparente*, trad. J.-P. Pissetta, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, p. 86).

23 G. Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, trad. J. Rolland, Paris, La Découverte, 1991, p. 18. L'auteur emprunte le concept de *Verwindung* à Heidegger.

24 G. Vattimo, *La société transparente*, *op. cit.*, p. 72.

25 *Ibid.*, p. 89.







# Spare Some Social Change

Par on ne sait quel concours de circonstances, une officine de propagande anarchiste s'est trouvée parachutée dans l'espace de SKOL. Placardé de drapeaux, affiches, notes, photographies, plans d'attaque, slogans, coupures de journaux, lettres, spécimens de billets de banque contremarqués et autres objets, le local présentait les activités de l'Internationale Virologie Numismatique et témoignait de ses filiations historiques et de ses ramifications internationales. Il devenait également un lieu de rencontre où tous pouvaient prendre part aux stratégies de résistance en contaminant de l'argent en circulation, en distribuant des cartes arborant le slogan « Vivre pour conspirer » ou en fomentant quelque action poétique. *Spare Some Social Change* proposait ainsi un appel au changement social, au partage d'idées, à la marginalité fructueuse, à l'action nécessaire et au rire contagieux.

---

Du 13 janvier au 10 février 2001, à SKOL.  
Et peut-être dans votre porte-monnaie.

---

## EVERY WORD A VERB

FADI ABOU-RIHAN

Going once. Going twice. Gone! The auctioneer's scrambling for the highest bidder may be inaudible, but it is not any less powerful in its magnitude or effect. What is for sale is neither an antique nor an artwork; what is being sought after is not even the privilege of acquisition. In its current phase, cultural production—understood here in the broadest sense of the term—is most lucratively invested in the normal. And the normal here is defined as competitive. Indeed, what one does is of little if any relevance. What counts is that one be the best at it: the best, the most original, the most radical, or the most profitable. What counts, in other words, is to figure out a way to outsmart, outbid, or outlast one's neighbour. And as in the game, recognition remains of the highest order. Those who miss out on the title need to be compensated and sustained in one way or another. The competition is hence multiplied, diversified, and one is guaranteed to find—and sometimes perhaps even pressured to invent—something, anything, at which one can be the best. At last, one is special. Just like everyone else.

By now, we are all quite familiar with the effects such a dynamic has produced. Special-ness has turned into specialization and confinement, which has ultimately led to the trivialization of the core of human communication. Recognition has become both subject and target of the most inane manoeuvres; show me your badge and this is what I will know you by; this is who you will become. Unfortunately, and for the most part, artwork has not escaped this saddest of fates. In fact, the race for the brand and what it can accrue has thrown just about everyone into a fit of frenzy over the latest, if for nothing other than for the fact that it is the latest.

Luckily, the resistance to speed and reification in artistic production has not disappeared completely, or at least not yet. The evidence is there but one has to look hard. And amongst that evidence is the recent *Spare Some Social Change* by the Internationale Virologie Numismatique. I prefer to think of *Spare* as an event rather than a show because there is very little in it that is

Dans le cadre du retour à l'heure normale de l'Est  
nous vous suggérons de

# DETRUIRE LE FUTUR AVANT DE LE SUBIR



## ONE HOUR LESS OF OPPRESSION

POUR UNE LEVITATION DU TEMPS

INTERNATIONALE VIROLOGIE NUMISMATIQUE - VORTEX FACTION



Internationale Virologie Numismatique, *Spare Some Social Change*, 2001  
annonce publiée dans le quotidien *Le Devoir* les 28 et 29 octobre 2000

# VIVRE POUR CONSPIRER

Internationale Virologie Numismatique, *Spare Some Social Change*, 2001  
carte postale tirée à 12 000 exemplaires

actually “on display.” At the time, the press reviews may have identified the names of two of its principal instigators. However, the signatory to the event is a group most of whose membership remains to be claimed. One may have significant leads as to the contributions each of the two named culprits did in fact make. One could, nevertheless, go so far as to argue that anyone who participated in the event, in its conception, construction, or four-week gallery span, in however cursory a way, is entitled to make such a claim. This is not to deny the richness of the main forces behind the project but to confirm it. The fact that egos are not at the centre of attention here is testimony to a rare generosity afforded by the richest of spirits.

These spirits are also not afraid to declare their inspirations, allegiances, and intentions. Front and centre are the portraits of the historical figures that have been unapologetically appropriated. Equally prominent are the slogans whose humour is but a thin cover for a biting and all the more pressing attack on the hypocrisy of much of what passes as “political consciousness” these days. In fact, image and word conspire to undermine the cult of the un-fathered genius cum leader, in all its puffiness, earnestness, and mediocrity.

There is much that is unpretentious and transient about this event. Posters and slogans are not held up as objects to be bought and collected. Unframed and roughly glued to their display surfaces, they cannot but be torn down by the end of the day. Equally ephemeral is the stamped counterfeit currency. One is to grab it; modify it; and pass it on to someone else. To do otherwise would be to deny it its contagious powers. The unsigned manifesto that accompanies this entire production offers not a plan but a generosity of thoughts in turn generous toward their audiences and future authors. Time and again, one is confronted not with a work but with the challenge, nay the desirability of work, all the more so precisely because it is inevitable. “*Ne travaillez jamais*” may very well be one of the IVN’s slogans. But so is “Every word a verb.” What we have here is not so much a contradiction (thank heavens!) but a redefinition of what it means to act, to participate, to produce: neither a task nor an investment but a series of intersecting chains of relentlessly generative moments.

Disagreeing on just about everything else, a philosopher (Plato) and a psychoanalyst (Lacan) once concurred in their definition of love as giving what one does not have to somebody who does not want it. *Spare* is IVN’s act of love toward its interlocutors. To construe it as anything else would be to relegate it to the very realm it has set out to challenge. Ought not such love be reciprocated?





## VORTEXT 1.0

### SURREALIST ONE — TWO

#### 11 reasons to love surrealism

1. Because they knew — *they knew* — love and desire were a kind of revolutionary centre
2. Because they actually found somewhere to go from Dada
3. Because their images, verbal and otherwise, were so fabulous
4. Because they loved their contradictions
5. Because they clung to each other from a shared passion for adventure and without despair
6. Because they said out loud that poetry must be made by all
7. Because they had the good sense to want to change life — *and* the world — simultaneously
8. Because it has never been successfully revived
9. Because they changed their minds so often
10. Because they were smart and wanted to make arguments
11. Because it's still there, brilliant, seductive and unavoidable

#### 11 reasons to hate surrealism

1. Because they built a revolution filled with rules
2. Because they never got there
3. Because, despite the rhetoric, they found a way to sell those images, and it hasn't been forgotten
4. Because they fell into betrayal
5. Because they shut so many out
6. Because when they were done, poetry remained a specialization
7. Because Breton really believed the simplest surrealist act was a random shooting and never thought about why it was *so simple*
8. Because it has never been successfully revived
9. Because they never admitted they made a change
10. Because they were too sure of themselves
11. Because it wasted its one shot

- OUR TEMPLE WILL RISE -



Internationale Virologie Numismatique  
*Spare Some Social Change*, 2001  
 l'installation, l'utilisation et une répercussion  
 Photo : G. L'Heureux



# Une taupe avait infiltré le réseau

PASCALE BRETON et  
ANDRÉ DUCHESNE

ROMAN POKORSKI et Victor Quentin, deux des six activistes arrêtés par les policiers hier, se rendaient manifester à Québec mardi soir avec, sans le savoir, une taupe qui avait infiltré leur réseau depuis l'automne dernier.

(...)

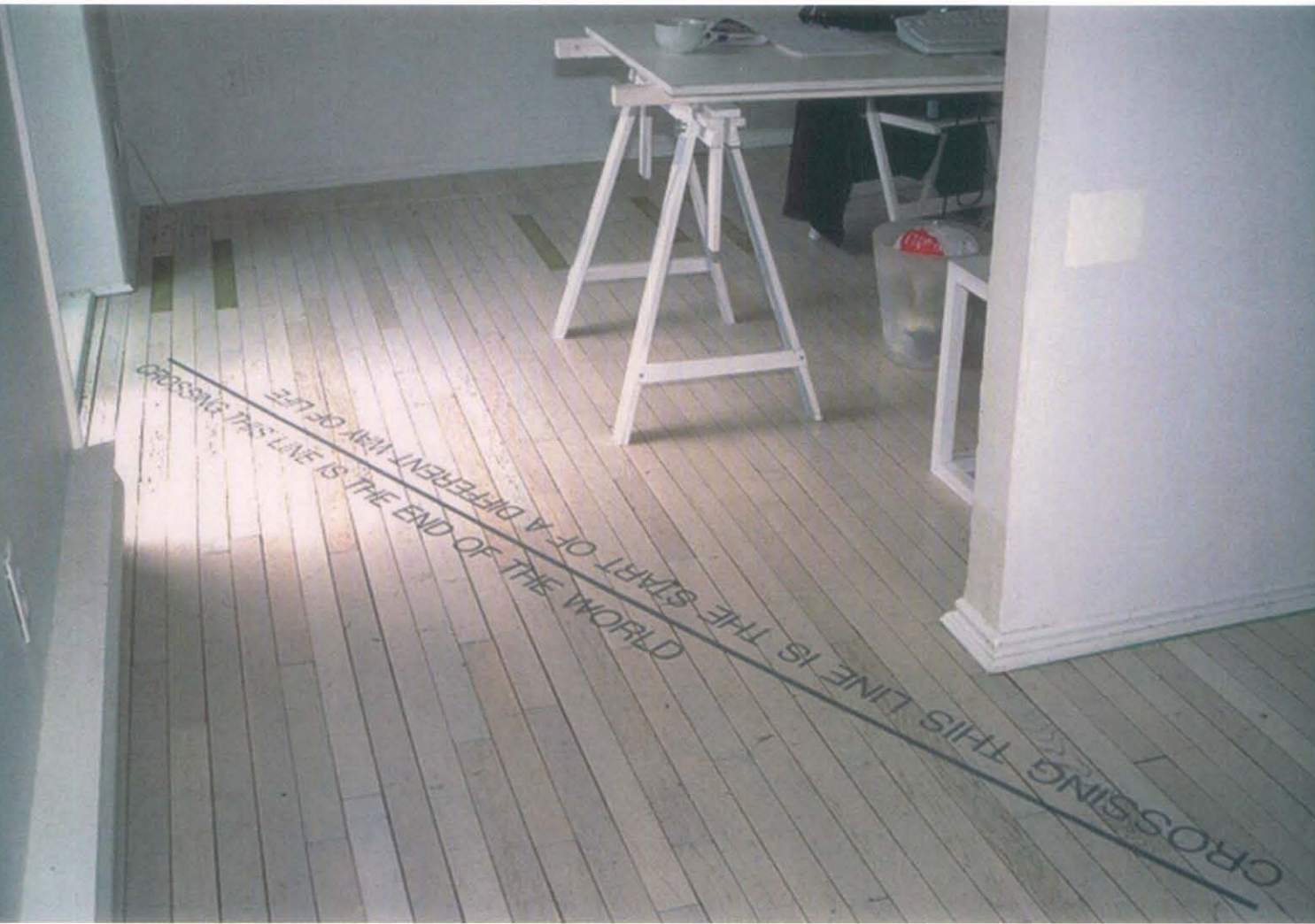


Photo ARMAND TROTTIER, La Presse ©

## Vivre pour conspirer

Rue Bercy, dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, le petit appartement de Pierre-David Habel et d'Alex Boissonneault, au troisième étage d'un immeuble de quatre logements, se distingue des autres avec ses drapeaux du Québec et des Patriotes accrochés à la galerie.

La porte de l'escalier menant à leur logis était ouverte au moment du passage de *La Presse*. Tout en haut, sur la porte de l'appartement, une photo de l'avocat felquiste Robert Lemieux brandissant le poing, et un écriteau sur lequel on lit « Vivre pour conspirer » donnent une idée des tendances politiques des deux occupants.



Luis Jacob  
*Across This Line Is the End of the World /*  
*Across This Line Is the Start of a Different Way of Life, 2000*  
floor painting



# LADIES AND GENTLEMEN, WE ARE FLOATING IN SPACE

ROSEMARY HEATHER

On the horizon of the complete disappearance of the work  
nothing will remain but this: the relation between us.<sup>1</sup>

If we put ourselves in the space imagined by relational aesthetics, it is possible to see the topography of modernism and postmodernism as a shore we've pushed off from. As the distinctness of its landmarks, the shadow of its dual influence, recede from view, we are left floating. It is a situation that is unique, if only because we are able to sustain it, to be relaxed and happy travelers, free even of the desire to glance backward, and free of anxiety about where it leads.

The spatial metaphor—nameless, placeless, but a space nonetheless—seems apt. There is much to suggest that this situation—an absence of the object and a newfound lack of dependence on the institution—results from the virtual nature of media relations. More than ever new media provide an abstract avenue for cerebral connection. It is a world of virtual sex, virtual money and illusory ideas about “instant” communication. In relation to this, contemporary art finds its relevance by bringing the body—not a theoretical body but one that exists in everyday interaction—back into the equation.

The defining feature of the media relation—new or otherwise—is its atomistic character. The Internet, still only in the early stages of its development, is for now the quintessential expression of this. Revolutionary in the efficient way it is able to navigate time and place, it is also equally

efficiently, isolating. Virtual communities do exist but the precondition for any one of them is the individual alone at his or her computer.

The worlds we inhabit are increasingly mental, increasingly not defined by our actual location. What is a larger expression of this condition? In a word: globalism. Or even better, more to the point, the idea of money itself. As public policy makers never fail to remind us, money is the nodal point of existence, if not the apex of human relations. It is this philosophy that drives the policy of certain conservative governments: to eradicate the social or see it exist in only the most individualistic of ways, from peer to peer, or person to person. The intent here is to remake society in the image of capital itself: that is, as an amoral and unceasing kind of flow.

Acting as a ballast to this tendency is the practice of the relational aesthetic. As a way to conduct a kind of investigation into this, I asked seven artists—Adrian Blackwell, Germaine Koh, Sandy Plotnikoff, Lucy Pullen, Luis Jacob and the Instant Coffee's Jennifer Papararo and Jin Han Ko—to answer three questions about their practice:

1) What is the origin of your work?  
(How did you arrive here? i.e. origin in terms of influence or in terms of your practice.)

2) What is the relationship of your work to locality?

(Where is here? Is Toronto/the city you live in a specific context for your work? Is the urban environment integral to what you do?)

3) What is the relationship of your work to the present?

(In what relation does your work constitute itself? Is it conceived in relation to a specific audience? Specific social conditions? This might also be a question about the contemporary role of the gallery/institution.)

For all of the participants, Toronto has been a context for their work, often in collaboration with other respondents: Sandy Plotnikoff and Lucy Pullen's collaborative work is well-known; Luis Jacob and Adrian Blackwell took part in the February Group's *Mattress City* action at Toronto's City Hall and were both among the initiators of the Anarchist Free School (Toronto, 1998-2000); Instant Coffee is an ongoing collaborative project that plays all-accommodating host to an array of infections, art-like and otherwise. In spite of these connections, the respondents would not necessarily see themselves belonging together as a group. Although all have done work based on some form of exchange, all also avail themselves of a variety of artistic methods, and so should not be considered relational aestheticians as such. This is in keeping with relational practice's tendency to be an aesthetic category defined only by its individual instances.

Curiously, this forum, because it does not create the conditions for a real conversation, replicates the tendency towards atomization. The email response format ensures this. It is an irony that all the better brings into focus what the relational artwork does, which is to use the specific incident to allow us to imagine the bigger picture, the network of relations that is society itself.

## Luis Jacob

The origin of my work is always my own experience, which entails the places where I live, the people I meet and love, and the things I come to learn. In terms of my education, this attention to experience is something I learned by studying the work of phenomenologist philosophers like Maurice Merleau-Ponty and Martin Heidegger.

As a Queer person and an anarchist, I am particularly struck by the strangeness of our social world, and inspired by the myriad instances of survival and resistance that people manifest wherever there is oppression—and there is always oppression. This is where I see my work originating.

For some reason, I feel very committed to living and working in Toronto. The urban culture of Toronto is what I know best, and I find it difficult to imagine what my work would be like if I were living elsewhere.

In general, I find that what we call site-specificity is a very limiting artistic method. Having said that, I always try to take into account the contexts in which I present the work I do. The "Where?" is the thing that determines the "What?" when I am preparing work for a given presentation. And "Where?" is shorthand for "Who is there?"

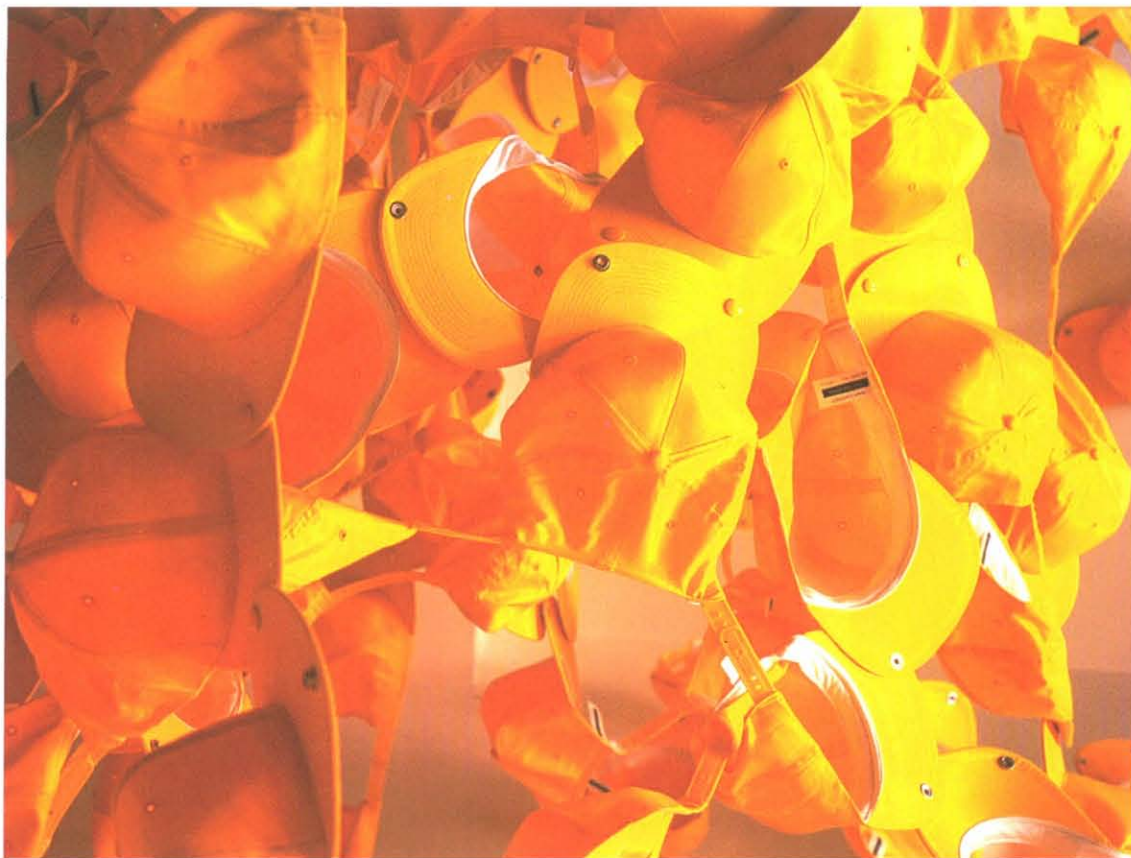
I am mostly an ignorant person. There is much in the world we live in, about which I know only the most superficial aspects. I take it as a premise that the audience of my work is multiple, heterogeneous, mutable, and unpredictable. Above all, I believe that its members each possess creative powers symmetrical to the creative powers embodied in the work.

We all live in the midst of streams of discourse, to which we each add our two-cents-worth, and in relation to which we stake our point of view. In my work, I try to add what I feel is absent from a given field of discourse. At times the work may need to be friendly or oppositional; at times it may need to be idealistic, or what my friend Ann Dean calls "brutal." In any case, I want for my work to have a dynamic role.

---

1 Jean-Ernest Joos, "Community and Plural Relations: A Dialogue between Philosophers and Artists," *Parachute* 100 (October-December 2000), 54.





Sandy Plotnikoff, *Hat Scene*, 2001, numbered edition of 500 yellow pro-style caps, snaps, labels  
Published by Solo Exhibition

## Sandy Plotnikoff

*Hat Scene* features customized hats with snap fixtures on the brim and crown. The snaps allow the hats to be assembled in sculptural forms and as a self-sufficient installation, or joined through temporary performance actions between groups of people, or worn independently of any art context. *Hat Scene* changes and permeates according to its audience.

### Selected recent projects relating to *Hat Scene*:

- snap tips on red gloves
- green hat worn backwards. Patch taken off, top button moved to one side
- two of same hat worn stacked, top one for another person
- three red caps joined by brim snaps
- two people in red hoodies joined in spontaneous zipper performance, Valentine's Day
- exterior of Money House (Toronto house party/ art show site) painted mint green for St. Patrick's Day, matching green hoodie worn to party. Hoodie soaked in Scope for mint scent
- self-portrait snapshots wearing 150 differently colored hoodies color-coordinated with different locations and situations
- twin brothers dressed as Simply Red and Yellowman perform color/clothing audience intervention at Blue Floyd concert
- contagious costume rash: quantity of pink clothing distributed from my costume worn overtop of other people's Halloween costumes
- mobile using two socks and coat hanger hung from found shoes on telephone wire
- yellow turtleneck, neck cut off and worn as headband
- ball-point pants



## Adrian Blackwell

*Public Water Closet (PWC)* sits at the intersection of a number of divergent strands in my thinking. It is an attempt to place art not simply in a public context, but also within a social and political dialogue. The project makes available one of the basic infrastructures of public space—a washroom. Its aesthetic and conceptual strategy acts in part as an alibi for the controversial proposition that public space should be open for use by any member of the public, regardless of their economic situation, and not merely as publicly funded location for capitalist accumulation.

The form of the work overturns (or in Situationist terminology, *detourns*) the basic function of the two-way mirror, which is to provide systems of power a safe venue from which to survey a population to be controlled. In *PWC* the hierarchy is reversed, so that people on the street who are currently being harassed and prosecuted for their expression of basic needs and functions, are allowed a location from which to watch the city, without being seen.

The work is clearly influenced by the related practices of Robert Smithson, who postulated sculpture as a mirroring of its site; Gordon Matta-Clark, who literally cut buildings open, exposing their interiors to view; and Dan Graham, whose use of reflective glass in the construction of fun houses and follies disarms one of contemporary architecture's most ubiquitous and problematic materials.

*PWC* is a prototype. It plays with the modernist ambition of universality. Theoretically it can go anywhere, but it works best in a city where public washrooms are not available, and where their emergency provision would be useful. It was conceived in the context of Mike Harris's Ontario and Mel Lastman's Toronto. Both politicians prioritize tactics of police repression over economic redistribution or provision of basic public infrastructures. In the summer of 1998 the province shoved the Safe Streets down peoples throats. This new law gave the police special powers to criminalize behaviors characteristic of





Adrian Blackwell, *Public Water Closet*, 1998

homeless people, including aggressive pan-handling and squeegeeing, the only means many individuals have to survive. *PWC* was located at the corner of Queen and Spadina, the epicenter of the conflict surrounding squeegeeing, where local businesses demanded protection from these independent entrepreneurs. To install the water closet legally, I needed the permission of surrounding stores. Many were amenable to the project because it was an artwork, as long as the washroom was not placed directly in front of their store. However, certain businesses were vehemently opposed, claiming they would take the issue to their councilor and arguing that it would encourage people they considered undesirable to inhabit the city's streets. These responses transparently articulated an understanding, shared by the city and the province, as to who is considered a legitimate inhabitant of urban space.

*PWC* attacks what Samir Amin calls the "single thought" of contemporary capitalism: "globalized neo-liberalism."<sup>1</sup> It proposes first of all that

alternate frameworks for urbanism must be investigated. This is to say that at no moment can we accept the reduction of urbanism to its own capitalist single thought. Secondly, it specifically argues that the city cannot be segregated along class lines, as the commodification of urban space currently insists; rather, it has to operate as an engine of difference and adjacency. Thirdly, it attempts to invent an architecture of play. Public infrastructure could allow for sensuality and erotics, invented autonomously through participation and collaboration, rather than through media's constantly increasing infiltration of our city's streets. Finally, it creates an architecture that subverts the growing militarization of urban space, the corollary of current attempts to liberalize trade and investment under the stewardship of global capital.

<sup>1</sup> Samir Amin, *Spectres of Capitalism* (New York: Monthly Review Press, 1998), 43.



## Germaine Koh

The very first artworks I exhibited were abstract paintings, but ones that were fundamentally concerned with the semiotic structures and sign systems through which they circulated and communicated. From there it was natural to move towards thinking about, and dealing in, real objects circulating in the wide world. As for influence, of course there are artists whose work I view as exemplary of the kind of practice I'm trying to maintain (for instance the socially-engaged-yet-non-dogmatic stance of Felix Gonzalez-Torres and Rirkrit Tiravanija), but I also try consciously not to dwell on other artists' work, in favor of returning to the world around me as my primary reference and source of observations.

Although they use commonplace phenomena, my projects almost always either derive from, or exist as experiments within particular situations. The work is based in street-level conditions, either as propositions sent out into the world, or as evidence drawn from it. I have also done work in relation to specific sites, using materials that were common or endemic to those situations, such as the ubiquitous water bottles that litter the streets of Mexico City.

A good example of work balancing the generic and the particular is the long-term project *Sightings*, which was a series of postcards reproducing snapshots I have found in public places since 1992. The cards were offset-printed as same-size facsimiles of the original photos, but captioned on the reverse with the dates, places and conditions in which the objects were found, transcriptions of any notations or other identifying marks on them, and my address. Melding the usual functions of tourist postcards and amateur snapshots (the former commemorating one's presence at public locations, the latter posing individuals in often-conventional situations), this series of postcards is also very specific: they record the actual passage of individuals—me and the people who lost or discarded the photos—through real locations. I thought of the postcards as modest lost-and-found ads circulating in the world, with the hypothesis that perhaps eventually

the images would find their way back to their origins.

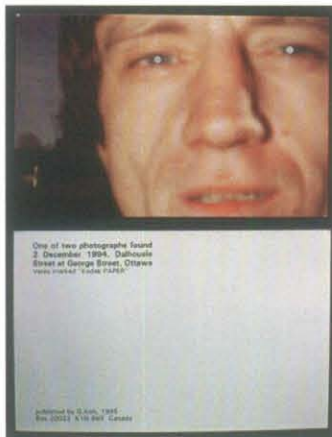
Incidentally, this did happen, six years after the project began, when a woman from Melbourne contacted me about her photo, which I had found next to a dumpster in the off-Broadway theatre district of Manhattan.

Further on the topic of locale, it is relevant to note that I am consciously without fixed address, attempting to live lightly in the world and to be

mobile, adaptable and responsive to prevailing conditions. This is part of a desire somehow to de-emphasize personal identity in favor of the collective, and it also relates to your question about the present. Much of my work exists essentially as process: long-term and ongoing projects, ephemeral actions, intangible objects, and work that is realized through social exchanges. This arises specifically from a will to insist on the present tense, to pay attention to the quotidian actions and situa-

tions through which everyday meaning is shaped. There is a quiet sort of social intent in this, based in a belief in the grassroots as a powerful, if often understated and underestimated, force. While my work often makes use of existing social structures and institutions, it tends to complicate these, for example through its tendency to disappear, its refusal to come to a close, and its non-commercial nature.

As for how the work is digested, people can encounter my work in quite distinct ways, with different stakes: either through direct experience (in some cases without noticing) and/or through engagement with its concepts. The chance encounter or unconscious interaction has a certain evidentiary value in terms of observing how bodies circulate and collide, but I also try (without compromising the veracity of the experiment) to set up the situations in such a way that these incidental exchanges can unexpectedly open onto thought. I know that some of the things I do will be noticed by very few people, but if they occasionally prompt real reflection about the world at large, I think that's pretty good.







Lucy Pullen, *Car*, 2000, 100% snow

## Lucy Pullen

The ideas I pursue develop out of my experience of the world. For a long time I lived in Nova Scotia. In America I have become more independent. I get up earlier and work harder. Life is regimented. Cars are important. My existence is more solitary. There is a tendency to feel nostalgic for that time when everything was used as fodder for a creative exchange built into each day of a dynamic life.

The question of where is less interesting than what, in fact, happens. Even from Philadelphia you think of me in Toronto as though I am there. Isn't it strange—but it proves my point. Moving between two points; the city and the country or the flat and the studio would be ideal.

My work responds to situations. I use formal devices and chance operations; like surprise, line, humor, light, color and familiarity. These are the elements I manage, through a range of materials like snow, candy, iron, rubber, newspapers,



Lucy Pullen, *Wallpaper*, 1999, installed in the artist's kitchen

wallpaper, rocks, googlieyes, mirrors, office supplies and so on. Many of the works are designed for a viewer to participate in. The difference between my intention and your experience is an important and interesting moment: one that I learn from. Often times my work slips, or, unwittingly pokes a tiny little hole into our detailed, highly constructed reality. This pleases me and is ultimately why I keep making it.



## Instant Coffee

1. Since Instant Coffee is the basis of the work then Instant Coffee must be the work's origin. Instant Coffee has always been about organizing events while at the same time being about Instant Coffee. The title of the work, *Urban Disco Trailer+Everyone* (UDT), spells it out: the "Urban Disco Trailer" acts as an excuse for everyone to come together. In the same way, Instant Coffee is an excuse to do something and that something is marked by a particular way of coming together.



Influences are too numerous to mention and no one or nothing is beyond being co-opted as an influence. We could easily mention the history of Conceptual art practice as a complex influence, and that we see our practice within those terms—that is, privileging ideas over materiality. But that would deny our love of objects, our veneration for popular images and our use of the aesthetic as style. This may make us Neoconceptualists, but we prefer to think of ourselves as Material Conceptualists.

2. Let's say locality isn't a place, but a practice. The familiarity that is represented by place is embodied by a particular way of working. In that sense, Instant Coffee in itself can be defined as a locality. That might sound pretentious, but it is useful since we like to think that the particularities of our practice can be moved about whether this practice happens in different places or within different communities.

The UDT+Everyone incorporated the work of over sixty people. Within the project, we staged three separate events: the *Logo Show*, the *Miniature Show* and the *Video Show*. Although we looked for pieces we thought would enhance the leisure and playful aesthetic of the UDT, we ultimately left it fairly open. We designed the three UDT exhibitions using loose thematic, so anyone who wanted to partake, could.

3. This seems like a trick question, but basically the work of Instant Coffee is an event that is always in process and in initiating that process we are always planning for the next event. We feel comfortable performing for the specialized art crowd and in a way, we bank on it. A patron asked us why the UDT was art, and for a moment we were rendered speechless. Partly because we didn't know where to begin (should we start with Duchamp?), but mainly because it never occurred to us that it was anything but.

Ironically, performing in the space of an established art institution like the Art Gallery of Ontario gave us access to a broader audience than we could ever get to attend our other events. To take full advantage of the opportunity, we tried to engage the audience by asking them to vote on what logo/bumper sticker they liked best. We didn't initiate this action to really find out what design the AGO audience liked the most, but used it as a means to keep people in the space longer and get their comments. Often the tally cards didn't even contain votes, but people's email or Web addresses or direct comments, both positive and negative, about the UDT. We're currently using some of the comments for other art projects—for some reason the negative comments seem easier to deal with. For us, the voting process also acknowledged the competitive aspects of art production. In the context of the AGO, we also found out that children really like the work. We still don't know what to do with that information.

Even though we like putting on events for a specialized audience, we define that audience as anyone who is interested.

P.S. Design is good for a party.







Devora Neumark, *Présence*, 1997  
Photo : M. Bélisle



## DEVORA NEUMARK

# One Stitch at a Time

Depuis novembre 2000, s'inspirant de la lointaine tradition des couturières itinérantes, Devora Neumark offre de se rendre chez les gens pour crocheter l'objet domestique de leur choix en échange du récit de quelques épisodes de leur vie, le temps de la réalisation de l'objet déterminant la durée de la résidence de l'artiste au domicile de ses hôtes. Faisant place à la participation créative de chacun, les rendez-vous auxquels donne lieu la production d'un chandail, d'un jeté, de pantoufles pour minou ou la satisfaction de la requête la plus inusitée sont de véritables invitations à la construction de notre histoire et de notre mémoire collectives. Un site Internet – [www.devoraneumark.com](http://www.devoraneumark.com) – complète ce projet qui poursuit l'exploration, chère à l'artiste, de la transmission orale de l'expérience vécue à travers des rencontres imprévues.

---

Projet lancé à SKOL le 4 novembre 2000 et réalisé, depuis, au domicile des participants.  
Durée indéterminée.

---

## RELATIONAL PRACTICE

DEVORA NEUMARK

As part of the growing tendency to explore and develop situational dynamics and interpersonal relations, this talk\* is also an interdisciplinary stretching exercise. I want to present to you an outline, a skeleton of thought which has been occupying me for quite some time and whose form is continuing to take shape even as I speak here today.

I will first contextualize the question of relational practice within Québec today as part of a worldwide and continually growing history of such practice. Next, in response to the question of what theoretical adjustments are necessary to our understanding of contemporary relational practice, and inspired by Danah Zohar's *The Quantum Self: Human Nature and Consciousness Defined by the New Physics*,<sup>1</sup> I will offer a preparatory suggestion of how quantum physics is suited as a metaphor

for and even an explanation of the physical world and our relationship to and with it.

And finally, based on a series of meditation exercises and teachings offered by Pema Chödrön,<sup>2</sup> I invite you to participate in a guided breathing exchange.

### Pathology, Performance and Consciousness

In the introduction to *Radical Street Performance*, Jan Cohen-Cruz, the publication's editor, states: "The most pervasive pattern to emerge in this collection"—and here she is speaking about the writings of and about such notable people and subjects as Suzanne Lacy and Leslie Labowitz, Safdar Hashmi, Augusto Baol, Adrian Piper, The

Living Theatre, political street theatre of Paris in the late 1960s, communal space and performance in Africa, Mexican popular theatre and the Guerilla Theatre of Greenpeace among many others—"is the persistence of street performance in periods of social flux—either leading up to, during or just after a shift in the status quo. When one needs most to disturb the peace, street performance creates visions of what society might be, and arguments against what it is."<sup>3</sup> "Street performance," she continues:

is porous, inviting participation of all who pass. We make the magic circle round the players; we are the stage. Whether theatre professionals in New York City parks challenging the stereotypical representation of gays and lesbians, or Chinese students dancing their desire for democracy in Tiananmen Square, moments when a new consciousness is trying to come into being are shrieked and celebrated, sung and sashayed, paraded and proclaimed into public awareness by radical street performance.<sup>4</sup>

So the first question I want to pose is: how is the work that has been emerging out of Québec a vision of what society might be and/or an argument against what it currently is? And it very well may be that there is discordance in the vision of the future and in the dissatisfaction with its present (and past). Only a careful and studied investigation of the particular works in question will begin to address the complexity of this dynamic. Who among us will undertake the reflection and analysis of the inter-relationship between Québec now, its struggle for identity, and the kind of work that is currently being produced? How will this work be integrated into the larger history of such struggles and corresponding creative expressions?

That there is a complex and shifting relationship between the work being produced and the conditions within the social sphere, on individual and collective planes, goes almost without saying. One of the intriguing areas of inquiry for me is what meaning we associate with the compression of selfhood as the lines separating audience and spectator are blurred. In his 1959 text *The Presentation of Self in Everyday Life*, Erving Goffman writes:

... It was suggested that a performer may be taken in by his own act, convinced at the moment that the impression of reality which he

fosters is the one and only reality. In such cases the performer comes to be his own audience; he comes to be performer and observer of the same show ... It will have been necessary for the individual in his performing capacity to conceal from himself in his audience capacity the discreditable facts that he has had to learn about the performance; in everyday terms, there will be things he knows, or has known, that he will not be able to tell himself. This intricate manoeuvre of self-delusion constantly occurs; psychoanalysts have provided us with beautiful field data of this kind, under the headings of repression and dissociation ... Self deception can be seen as something that results when two different roles, performer and audience, come to be compressed into the the same individual ... Perhaps here we have a source of what has been called "self-distantiation," namely, that process by which a person comes to feel estranged from himself.<sup>5</sup>

And as potentially meaningful as is this line of reasoning, which posits the work coming out of Québec and elsewhere in the world at this point in time within a frame of (post) traumatic stress, I would like to add another, even more complexifying possibility. Rather than only read and understand this work in relation to the process of identity construction, in light of seemingly endless cycles of violence and healing which has been our legacy and field of consciousness, I would like to suggest—perhaps with the despair of one who cannot willingly give up hope and a sense of promise—that this relational state is of and consistent with our physical world, as described by new physics, as we are all positively and integrally inter-related and engaged. As Gary Zukov writes: "What happens here is intimately and immediately connected to what happens elsewhere in the universe, which, in turn, is intimately and immediately connected to what happens elsewhere in the universe and so on, simply because the 'separate parts' of the universe are not separate parts."<sup>6</sup> Zukov then goes on to quote David Bohm, who says that

Parts are seen to be in immediate connection, in which their dynamical relationships depend, in an irreducible way, on the state of the whole system (and, indeed, on that of broader systems in which they are contained, extending ultimately and in principle to the entire universe). Thus, one is led to a new notion of unbroken



wholeness which denies that classical idea of analyzability of the world into separately and independently existent parts.<sup>7</sup>

## **Us (and Them), This (and That), Here (and There)**

Danah Zohar begins the first chapter in her book by proposing to explore “how the insights of modern physics can illuminate our understanding of everyday life and can help us better to understand our relationship to ourselves, to others, and to the world at large.”<sup>8</sup> In setting up an analysis of the roots of alienation and the moral, spiritual and aesthetic stress that she has identified within our culture she writes, “In our relationship to ourselves and to others, the Newtonian influence runs deep. If we are nothing but accidental by-products of creation and pawns in the play of larger forces wholly beyond our control, how can we exercise much meaningful responsibility either for ourselves or towards others?”<sup>9</sup> And further:

Relativity theory itself, while having important consequences for the way that some physics is done, is not likely to lead to a new world view. Though a misreading of Einstein has given some encouragement to the trend towards ‘relativism’ in certain types of historical and anthropological thinking, relativity theory itself is about the physics of high velocities and very great distances. It plays itself out on a cosmological scale and has virtually no application in our everyday, earthbound world.<sup>10</sup>

“Quantum physics,” she says, “is different. Being the physics of that tiny micro-world within the atom, it describes the inner workings of everything we see and, at least physically, we are.”<sup>11</sup>

She continues by stating that despite the inability to account for and predict reality, even by this most complete of physical sciences, in the real world “unlike Schrödinger’s pet, cats are either alive or dead and when my son kicks his ball it lands either in our own garden or in the neighbour’s.”<sup>12</sup> Her central argument about the world of possibility, complementarity and simultaneity is that human consciousness is the natural bridge between the everyday world and the world of quantum physics.

What can the “Uncertainty Principle” offer us by way of understanding the probability of change or choice? While both the wave and the particle are necessary to fully grasp what is, only one is available at any given moment. “Either we can measure the exact position of something like an electron when it manifests itself as a particle, or we can measure its momentum (its speed) when it expresses itself as a wave, but we can never measure both, exactly, at the same time.”<sup>13</sup> Extrapolating from some examples Zohar gives in her book, we can wonder about how it is possible for example to measure the dynamic in any given relational experience. She likens it to the first psychiatric interview in which

ideally, the psychiatrist would like to know both the relevant background facts about his patient AND establish some sort of rapport with him. The trouble is, if the psychiatrist asks factual questions to elicit the history, he gets simply factual answers, while the patient himself, his way of being at that moment, fades into the background. On the other hand, if the psychiatrist decides to abandon questions for more creative, receptive listening, he will get a good feel for the patient, but conclude the interview knowing very little about his history. Fact gathering and rapport seem to exclude each other, and yet each is necessary for a total picture of the patient’s condition.<sup>14</sup>

I make particular reference to this issue since it seems to be the key to many of the problematics in the dynamic not only between the personal and the political, but also quite concretely in the dynamic between engaging in a live durational intervention and having it documented for reference. And even more clearly, for example, in drawing the pattern of my street intervention with the purple and yellow threads alternating with the approach and engagement of a stranger or friend or in isolation.<sup>15</sup> I was either alone or not alone and yet the dynamic between the two and the fact that I was at every moment potentially alone and not alone is what created the pattern. At the time of this work, my daughter Léa was barely five years old. She came to visit me on the Plaza by the Musée d’art contemporain where I was sitting for the first week of the eight-week project. Wanting to see me crochet in yellow, she repeatedly left me, running away to give me time just enough to switch colours, hoping to participate when she returned in the time of the yellow stitching. Only



Devora Neumark, *Présence*, 1997, with Léa on the plaza. Photo: J. Chabot

each time she “sneaked” up on me, I was already switching back to purple. We played this game for quite some time over the five hours until she finally “got it” and said something to the effect of while yellow was as important as purple, she could only count the purple stitches while they were being done, the yellow ones had to take care of themselves.

Furthermore, in a concentric circle one degree wider of interpretation, working with the yellow and purple threads I was surprised to see so few documentary images of the piece where people were engaged in conversation with me—only to realize that the fact gathering and the rapport seem to have excluded each other. People simply would not stop or stay when they saw the camera present. So what is the truth of that experience?

I could go on and on and speak of other examples including Rachel Echenberg’s piece *One Minute Monument*<sup>16</sup> which I took part in. This was a series of ephemeral living monuments in which approximately 15 women on the streets of downtown Montréal simultaneously held one-minute poses of stilled bodies, eyes closed and mouths slightly open. While the work was a carefully orchestrated series of individual gestures offered

to an unsuspecting audience of mostly pedestrians, aiming to ask questions about public space and public trust, the performers-as-monuments isolated themselves in one way from a rapport, only to create another, both and either simultaneously probable, but differently possible. And while I think it would be a great exercise to continue with other examples from recent street performance and re-draw them with a quantum brush, I also want to point out the larger question of Québec now and indeed world peace, now in the wake of recent events. While both yes and no are possible, even probable, until “the box is opened” and we perceive what is there at that moment in time and space, we live in the world of multiple choice. And it is precisely in that world of choice that we are playing out the possibilities. The “Principle of Complementary” and the “Uncertainty Principle” remind us that before the box is open to see whether the proverbial cat is alive or dead, before the certainty of one or the other, we have the present. And it is into this present, the gestures and interventions are being inscribed.





Rachel Echenberg, *One Minute Monument*, 1999

## Space, Breath and Cultivating Kindness

Pema Chödrön, the Director of Gampo Abbey in Nova Scotia, reminds us to meditate often, especially on what provokes the most resentment and to be grateful to everyone.<sup>17</sup>

She and others who teach the fifty-nine traditional Tibetan Buddhist maxims suggest that aggression and violence are attempts to hide that most vulnerable of soft spot within each of our hearts from ourselves and from others, in order to protect ourselves where we feel most threatened. In breathing and sitting practice(s) each one of us can come to know and accept our own issues, from the most feared self-loathing to the wildest of urges. Doing honour to our own pain, fear, hurt, doubt and jealousy, making friends with it all, making it part of our daily lives is also a process of letting it all go with compassion towards one self and all others. This practice, this mending process is much like creative practice in that it has different stages of overlapping and sometimes incongruent pull. It is very concrete, very real, very visceral, very now and present.

In the Tonglen breathing practice there are four stages. The first stage is to imagine a great expanse

or openness. This vastness can be conjured through a memory of a particular time and place such as being at the ocean side or at the top of a mountain, or it may be a theoretical position of endless space, as in what is potential or possible.

Stage two is textured with the in-breath, taking in the dark, heavy and hot and the out-breath, white, light and cool. This breathing is full bodied, not limited to the lungs or even the diaphragm. It is a breath that seeps through all one's pores and orifices. Stage three is setting up the breathing pattern and working with the textures of black, heavy, inwards and light, bright, outward breaths with whatever is most pressing, whatever is most urgent or disturbing—let that thought come in on the in breath and on the out-breath, breathe out all that you would want most to ameliorate the situation. So if you are disturbed by my leading you through this exercise, use this. Start where you are. Breathe in the disturbance and breathe out the quiet you would want, or the desire to speak. Now here is where it gets interesting. As you find a rhythm to this breathing in the hot, heavy, discomfort, anger, pain, shame, dark feelings, images, memories and breathing out the refreshing coolness, the soothing balm, the healing gestures, the “correct” actions to take in

what you need most, allow yourself to drop the story line and feel the feeling and not only for yourself, but for everyone in the world who might be and is experiencing the very same bother that you are at this very moment—or may have at in any time past and might in the future ... Breathe in not only your pain and discomfort, but that of all the multitude of people who don't have the silence they need or cannot give voice to what they need to express and go back and forth with each breath in and out, for yourself, for others ... This is the fourth stage in the traditional Tonglen. One alternates working back and forth between the personal issues and the social consciousness. Each one makes the other meaningful, concrete and heartfelt.

Ordinarily we would now meditate in silent stillness for 45 minutes or longer on what has come up during this breathing exchange. Obviously we do not have the time now for more than a few moments of contemplative silence, but herein is the key to what I think are the most important shifts in consciousness. Rather than accept an alienated other-directed world where all that is bad is pushed away and attempts are made to distance ourselves from pain and conflict, we have the choice to take account of our possibilities, to stay present and connected to what is authentic, integrated and non-alienated, now and now and now again.

Relational practice is about the process of communication, of mending, of encouraging, of risking vulnerability lived as a strength, of not assuming the position of victim nor of perpetrator, of being compassionate as a way of resolving conflict and a belief in the generosity and regenerating forces of energy.

The mechanical world view successfully gave us a science that explained "things," and a technology to exploit them as never before, but the price paid was a kind of alienation at every level of human life ... The mechanical world view fails ultimately because it does not work towards a greater ordered coherence, it has led to fragmentation and encouraged selfish exploitation of others and our common world ...<sup>18</sup>

In contrast to what we assumed for so long about the physical world, the quantum world view stresses the dynamic relationship as the basis of all that is. It tells us that our world comes about through a mutually creative dialogue between mind and body (inner and outer, subject and object), between the individual and her personal and material context, and between human culture and the natural world. It gives us a view of the human self that is free and responsible, responsive to others and to the environment, essentially related and naturally committed, and at every moment creative.<sup>19</sup>

If we do not begin to act as if we are part of this unbroken wholeness in all our relational practice, play and experience, we are not only acting out of synch with the physical universe which we inhabit, we are also doomed to continue to repeat and recycle violence and aggressive behaviour. Sitting in/with the stillness of our own breath, coming to terms with our own terrible selves with patience, kindness, gentle acceptance and an open heart is perhaps the only way in which we can allow/perceive the space enough to dwell in (the possibility of) interconnectedness.

\* This essay is a revised version of the talk given by the author at the discussion *Des formes de l'art aux formes de vie*, held at SKOL, March 24, 2001.

1 Danah Zohar, *The Quantum Self: Human Nature and Consciousness Defined by the New Physics* (Quill/William Morrow and Company, Inc., 1990).

2 Pema Chödrön, *Start Where You Are: A Guide to Compassionate Living* (Shambala, 1994).

3 Jan Cohen-Cruz, ed., *Radical Street Performance: An International Anthology* (Routledge Press, 1998), 6.

4 Ibid., 6.

5 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Doubleday, 1959), 80-81.

6 Gary Zukov, *The Dancing Wu Li Masters: An Overview of the New Physics* (William Morrow & Co., 1979), 296.

7 Bohm quoted by Zukov, *ibid.*, 297.

8 D. Zohar, *The Quantum Self*, 17.

9 Ibid., 19.

10 Ibid., 20.

11 Ibid., 21.

12 Ibid., 22.

13 Ibid., 26.

14 Ibid., 27.

15 *Présence* was a durational performative intervention and part of Optica's *Sur l'expérience de la ville* held in Montréal in the fall of 1997. See Marie Fraser, Marie Perrault et al., *Sur l'expérience de la ville* (Montréal: Optica, 1999).

16 *One Minute Monument* was one of the artistic interventions presented under the auspices of "Public Art as Social Intervention ... Testimonies of Trauma, Resilience and Change," a symposium and series of art projects held in Montreal in November 1999 (<http://design.concordia.ca/publicart>).

17 See P. Chödrön, *Start Where You Are*, especially Chapter 9, 56-62.

18 D. Zohar, *The Quantum Self*, 234-235.

19 Ibid., 237.



# ONE STITCH AT A TIME



*One Stitch at a Time* honours intimate spaces of speaking and listening, seeing and being seen within the home, as a recognition of community engagement and the larger social construct. As an artistic intervention, it is an invitation to participate in making art and in the process of exploring patterns of being and communication. Guided by the wishes of my hosts, I am fabricating with the process of crochet a specialized item that suits their home or lifestyle. It is in the selection and dedication to any particular article and the investment of care, time and energy that we mark it as significant. Through that labour and the time of exchange with the hosts, something is also marked within me. An investment into self and

other, into creating pathways to communication and an exploration of the personal domain as a social imperative.

The project also relates to my grandmother who passed away recently. She was this figure of gentleness in my life who sat crocheting one blanket after another, tissue-paper holders, everything. She was the one person who could listen without passing judgement. So when I literally take residence in the people's homes, I hope I am that image of the grandmother, inhabiting a space of gentleness.

**Devora Neumark**

**M**y beautiful mother taught me how to knit when I was five years old. Having a heart condition, she was required to be inactive—but she accomplished amazing creations as she sat quietly knitting with her graceful hands and an impeccable eye. She also had a loom in our living room on which she wove pillow covers (in colors that I now find reappearing in my knitting). She died 62 years ago when she was 44 and I was 10.

I occasionally knitted for my children when they were young. But four years ago, one of my sons died of a heart attack at 33 years old. From the week of hearing that incomprehensible news I have knitted. When I wondered how does the sun dare to shine, when I could not sleep because of the pain of waking up to remember the truth, when I could not cook or eat, when I could not concentrate on reading a book, when it was hard to interact with more than one person, when I should not have been allowed to drive, my comfort was to knit. Knitting kept me company. The repetitive motion lulled my pain as my mind roamed or rested. At the beginning my son was in every stitch. The first projects were for my little grandchildren, then a heavy jacket for myself. Now I knit for family and friends mostly modifying a design by the use of color. Other than clothing I am working on a pillow cover knitted in embroidery thread on the smallest needles. I am blessed by the comfort of a delightful local yarn shop and the supportive friendship of its owner. I never allow the completion of a knitting project without the yarn in the ready for the next undertaking and usually have two of three projects going at the same time for safety.

I bless knitting for being in my life every day.

P.V.S.



Devora Neumark, *One Stitch at a Time*, 2000-, projet de couvre-théière  
Photo : D. Neumark

**T**he photo is small and in black and white. The half with my mother holding my baby brother is torn away, and I do not know why. But I remember clearly the colours of my crocheted dress. Auntie made my orange dress and dark green taffeta slip. A matching hat, crocheted with the same cotton thread and arriving at points on either side, required that I keep my head very straight. Sometimes a bobby pin was needed to keep it in place. My mother would call me “a little lady” when the purse was crooked on my folded arm. I had two copper pennies and a nickel for the tiny crocheted change purse attached by a daisy-chain stitched cord to the green taffeta lining. My orange hand bag, with crocheted strap and fold-over flap fastened around a gold button, hung proudly as a symbol of my lady-in-trainingship.

In the present, Devora, and later Noreen, sit with me and exchange stories in a way that binds us to the given moment and to each other. I have requested a tea cozy as it represents extending the warmth of such time shared with friends.

G.B.



I am already finding that this discourse with you is helping me make a lot of connections ... most of them are sitting right there, I only have to LOOK at them. For example, listening and crocheting I did just about every day this winter but I didn't realise it until your talk. I find that there are things that my body knows, things that I only realise or remember or KNOW by doing. I hadn't crocheted for years when I took it up again and I just found myself making these rows and rows of perfect stitches. I was amazed and delighted! It became such a huge pleasure to watch it grow and to have the sensual feeling of the wool in my hands. I love making things, and usually it doesn't much matter what I make. Sometimes I'll just take the wool I like and start knitting it. Stitching and listening work together so well because one is tangible and the other is not and there's a kind of comfort in it.

L.L.

My grandmother used to be a prolific crochet artist. As a child I had numerous crocheted hats, dresses, mittens, scarves and all the other crocheted items a child might reasonably expect to wear. She also had various beautiful shawls and a fabulous pink trouser suit that she had crocheted for herself. One day when I was about five years old we were playing together, she was in a crocheting mood and asked what I would like her to make. "Crochet me breakfast," I said. And she did: a fried egg, two strips of bacon and a tomato, all beautifully crocheted in 3D onto a crocheted plate, stitched onto a square of green gingham. A cuddly breakfast, which I cherished for many years.

S.L.

Première image qui me vient à l'esprit pour le projet avec Devora : entourer d'un point de crochet mon exemplaire de *La schismatrice*, un roman de Bruce Sterling que j'ai lu plus de quatre fois à ce jour. Il s'agit probablement de l'expérience littéraire la plus intense que j'aie vécue.

Sans trop encore m'expliquer cette vision, j'imagine un tissu noir croché autour du livre comme pour l'enclore à la façon d'un mémorial – quelque chose qui marque l'événement passé de la lecture tout en interdisant l'accès ultérieur au livre. Lors de notre première rencontre, Devora se montre emballée par l'idée – elle a elle aussi un lien étroit avec les livres. En lui parlant, j'ai l'idée d'étendre le projet à quelques autres œuvres qui ont pu me marquer – *Fictions* de Borges ou *L'espace littéraire* de Blanchot, par exemple. Ces livres seront dès lors marqués, indiqués dans ma bibliothèque comme autant de jalons de ma propre histoire intellectuelle (mais pas seulement – histoire affective, existentielle, aussi). À partir de là, nous réalisons tous deux que cette idée fait de ma bibliothèque elle-même le lieu de notre intervention ; les dos crochés des livres peuvent en effet donner lieu à tout un éventail de variations de couleur et de texture, à un jeu dont il nous revient d'inventer la règle.

Avant la prochaine rencontre, Devora – qui entre-temps lira *La schismatrice* en version originale anglaise – me demande d'amorcer mon choix de livres et de penser à ces paramètres d'enveloppement. Je me rends compte que nos échanges à venir seront pour moi l'occasion d'explorer, presque, des moi anciens, en (re)découvrant la signification que ces ouvrages ont pu avoir pour moi.

P.L.

I read about your endeavour and was intrigued by it. I am also a poor student who could use some nice woolies. Although I am only 22, I might be able to tell you an interesting story, about love, heartbreak and rebirth. I can also tell you a story about a Dutch woman I once knew and lost touch with, though I wish I hadn't. [...]

S.H.

Your work and you speaking of it stirred so many different responses, not the least is my interest in pursuing similar areas of expression. I felt, listening to you that you were articulating something I'd felt all my life but hadn't had the words to articulate. I was tremendously moved at your courage to venture into the fray of confronting societies attitudes toward women's so-called domestic arts. [...] Currently I work with young people but I have also worked with women in shelters and as a welfare worker. In all of these positions you are very privileged in that people share aspects of their stories with you routinely ... things that possibly even their closest friends and family may not know. Because of the burden of hearing so much pain or sharing so much pain, one has to be careful not to take this for granted, the privilege I mean, and not to either harden or burnout. As a matter of fact, as I work on the phone I am usually or often crocheting as I listen. Probably not a coincidence ...

L.L.

Feels disjointed to write and think about this on the same day as the attacks, the terrorist suicide attacks in the U.S.A. It is so sad. Unbelievable. Makes me think the work that you do is so very, very important—for a woman gave birth to the human being who ended up destroying their own and many, many other people's lives. Someone, at some point, held that tiny being in their arms and wondered what potential future would unfold from within. Relations. No one is outside of them.

And of course that what the wires and thread started off to resolve, or, to make physical: an undeclared space of relations. To cover the barbs, and to cover them slowly, winding the thread around and around, methodically, like some kind of reparative action. And to let the barbs cut into my skin, to give some kind of trace on the outside of my body, to make the relation equal between the inside and the outside. And thinking, after listening to you speak, that I wanted you to come and share in this, or really, so that you could take it where I could not. Somehow, Devora, it seems that it was impossible for me to really allow myself to complete the process. As though I could only go so far, because my connection to this relation resided somehow in my grieving over it. The fear being perhaps, that in giving up this grieving space I was giving up the relation that I needed to remember. I remember feeling so freed that it could pass from my hands into yours. That I could give it over, give it up, to you. That this healing really truly does need an other to complete it. And so now the barbs are completely covered, the cotton batting becomes like white blooms, or pods, a promise. And the crotched yarn, the two colours together, becomes a protective covering. And now I can touch the cord, and still, if I want, I can feel into, inside and know what lies underneath. But I have handed the work over to your hands and in doing this something is put to rest. It rests now.

K.S.





Devora Neumark, *One Stitch at a Time*, 2000-  
recouvrement d'un ballot de fil barbelé  
Photo : D. Neumark



Devora Neumark, *One Stitch at a Time*, 2000-  
gant de toilette et petite serviette. Photo : D. Neumark.

Il sont arrivés le matin assez tôt. Nous avons déjeuné sur la terrasse et je crois qu'avant même le repas, Devora avait déjà commencé le gant de toilette d'après un croquis grandeur nature. Les couleurs étaient celles d'une grenouille jouet que je m'étais procurée pour un atelier de dessin dans une école d'intégration linguistique. Devora était un peu troublée par les couleurs qu'elle disait trop vives. Moi je les trouvais joyeuses et accueillantes. Un premier essai nous a paru désastreux et c'est à regret que nous nous sommes résignées à l'abandonner. Pendant que Devora commençait la version finale, Léa, Zev et moi sommes allés chercher des films. Puis j'ai fait du maïs soufflé. Plus tard nous avons soupé ensemble.

Le gant de toilette que Devora confectionnait était destiné à mes invités, pour lesquels je venais d'aménager une petite pièce. Après l'achat du fil, Devora a déclaré qu'il y en aurait probablement assez pour crocheter une petite serviette pour les mains, ce qu'elle a fait d'ailleurs après avoir terminé le gant. À mon grand étonnement, ma première invitée, qui était une amie commune, n'a utilisé ni le gant ni la petite serviette. Il y aurait eu un malentendu parce que, m'écrira-t-elle plus tard, elle avait cru que l'ensemble était « *an art piece* » pour la chambre d'amis. Je me suis rendu compte qu'il y a souvent des malentendus quand on ne connaît pas parfaitement la langue de l'autre et me suis aussitôt inquiétée en pensant qu'il y avait peut-être, entre nous, d'autres malentendus dont nous ne sommes pas et ne serons jamais conscientes.

Je partirai bientôt pour la Turquie où ce sera à mon tour d'être l'invitée de cette amie. J'apporterai le gant de toilette, ainsi que la débarbouillette rouge qu'elle a oubliée lors de sa visite chez moi.

J.C.





Devora Neumark, *One Stitch at a Time*, 2000-, fraise pour chat. Photo : D. Roy

I knit a beautiful dark blue sweater for my first serious boyfriend. The blue was knobby and mixed with very subtle strands of dark green and purple; I knit this wool in a complex and lushly textured allover pattern. He loved it and wore it all the time. Maybe he loved it more than he loved me. I became too much for him but he still wore the sweater. A few years after I knit it, and after we had painfully broken up, he took a job in England. Flying home for Christmas on December 21, 1988, he was bombed out of the sky over Locherbie, Scotland, on the infamous Pan Am plane, downed by terrorists. When I first heard about this horrific tragedy, I imagined him falling from the sky, the sweater falling out of his suitcase and tumbling with him, down, down, down. His body lands in slow motion. The sweater lands next to him, unraveling in the branches of a leafless tree. In fact, I found out later from his mother that his body was completely intact and still strapped to the seat when he was found, a small bruise on his temple. I didn't ask about the sweater. And I still imagine them both plummeting together to earth.

A.J.

Depuis plus d'un an, j'occupe le poste de minou à la résidence d'un artiste – c'est très, très chic comme travail. L'essentiel des tâches de représentation consistant à plaire et à divertir, il sied d'être toujours bien mis et de se présenter avec tout le prestige relié à la charge. Pour les fonctions officielles, mon patron a fait réaliser une fraise d'apparat spécialement conçue pour mettre en valeur mon noir pelage et l'éclat de mon regard. Je me suis prêté de bonne grâce à cette entreprise, constatant que la finesse de l'ouvrage n'avait d'égale que la douceur des caresses de sa créatrice. Cette tenue réjouit nos invités, qui me prodiguent alors mille attentions. C'est un travail très, très bien rémunéré.

J.



Diane Borsato  
HOW TO MAKE A SCULPTURE IN AN EMERGENCY, 2001  
Photo : G. L'Heureux



**DIANE BORSATO**

## How To Make A Sculpture In An Emergency

Réalisée en vingt-quatre heures, la performance *HOW TO MAKE A SCULPTURE IN AN EMERGENCY* a nécessité la participation d'une soixantaine de complices : il s'agissait de briser le record Guinness de la plus longue chaîne de trombones en accrochant les uns aux autres plus d'un million d'agrafes, l'exploit donnant lieu à un chatoyant tapis métallique sur lequel il était plus que tentant de s'embarquer. C'est presque littéralement ce que fait Diane Borsato pour sa seconde pièce, *Rolling On the Lawn at the Canadian Centre for Architecture*, un diaporama qui la présente se roulant sur la spongieuse pelouse du musée à chaque saison, sur une période d'un an. *A priori* éloignées l'une de l'autre, ces deux performances réitèrent toutefois, chacune à sa façon, l'importance du rituel, de l'engagement de soi et du jeu dans le sens que nous donnons à notre vie quotidienne.

---

Performance à SKOL du samedi 31 mars à 8 h  
au dimanche 1<sup>er</sup> avril à 8 h. Exposition du  
2 au 28 avril 2001.

---

## THE LONGEST AND THE HIGHEST ART IN THE AGE OF EXTREME SPORTS

MARCUS MILLER

Wanted: 60 people interested in breaking the world record for the longest paper clip chain according to *The Guinness Book of Records* in a 24-hour marathon.<sup>1</sup>

Call it extreme sport, extreme science, extreme everything. If all goes according to schedule [... Rodd Millner will bag] one of those maniac 'firsts' that 99.9 percent of humanity would rather leave alone.<sup>2</sup>



Leaving aside risks to life and limb, the world's longest paper clip chain and the highest parachute jump are both indisputable "facts." While sustained glory seems out of reach for most of us, and the ineffable nature of more laterally inclined pursuits may detract from their cachet, it is these kinds of smaller achievements that seem to be the stuff today's dreams are made of.

Not so long ago adjectives like "highest" and "longest" were reserved for sales-pitches, sports commentaries and pubescent boys. Measuring was not something artists or "drop-outs" were particularly interested in. In fact, it might have been said that Western society's obsession with measurable goals and calculable results signaled an impoverishment of imagination. Beats, hippies and artists were held up as new social models for valuing the things-in-life-that-couldn't-be-bought. The fact that the achievements of artists and their ilk couldn't substantially be quantified was praiseworthy in itself.

Times change, and the "longest" and the "highest" represent quantifiable, verifiable, hard accomplishments that can be recognized by anyone. No hocus-pocus, no suspension of disbelief, no accepting the pronouncements of higher authorities on faith: the longest paper clip chain and the highest parachute jump are truths that will not be questioned. It might be argued that they are such "little" truths: so trivial and inconsequential that no one would bother trying to discredit them. But perhaps therein lies their beauty: they upset no one. These truths don't throw ideologies into question, they don't test anyone's spiritual beliefs, and they don't claim to change the world.

Gone are the days when the insights of artist/seers were sought after by eagerly awaiting throngs.<sup>3</sup> Even the job of exposing the slimy financial interests of museum directors feels too important an artistic goal today.<sup>4</sup> Our newfound proclivity for the trivial might be the fallout of past failures, and further insult to the ever declining stature of the fine-artist. However, it might also portend an emerging humility in the self-appointed role of artists.

[...] I was thinking about the ways I perform as an artist to achieve one ultimate goal, and that perhaps, *perhaps*, any other motivation for art-making—like transformation, communication, improving the world, all that—runs a distant second to this goal: winning admiration, affection, and earning some semblance of love.<sup>5</sup>

By declaring that her overarching goal as an artist is love and admiration, Borsato abandons the traditional high road and admits what in other fields of the "culture industry" is taken for granted: that she is in it for herself. This may seem a small

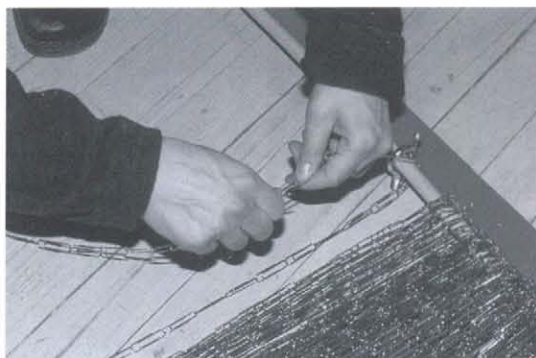




or even an obvious revelation, but the historical tendency for artists to cast their efforts in altruistic terms is so pervasive that Borsato herself often falls back on the claim of social improvement as her impetus for other works.

In the month of October 1999, I assigned myself the task of touching 1,000 people in the city of Montreal. [...] I had come across research that suggested that touching people in a seemingly unconscious manner—even if they can't remember being touched!—could possibly affect their well-being in a positive way. [...] I wondered if I could affect the well-being of the city, improving it very slightly in this subtle way, by touching a large number of people. Their improved mood might affect everyone they came in contact with, and the effects might expand out enough to improve the mood (at least a little) of a whole city.<sup>6</sup>

Why not? This certainly seems as likely to improve people's lives as any of the grand social engineering experiments of the last century, and far more benign. Social transformation through some osmotic-domino effect recalls earlier claims made by Transcendental Meditation groups in the 1970s. Here, the research Borsato refers to derives from Diane Ackerman's 1990 book, *A Natural History*



Diane Borsato, *HOW TO MAKE A SCULPTURE IN AN EMERGENCY*, 2001 during the performance. Photos : G. L'Heureux



Diane Borsato, *Rolling on the Lawn at the Canadian Centre for Architecture*, 2000-2001, summer

of the Senses (elsewhere described as her favorite book). What is remarkable is that although the artist shrinks back from her soberingly honest statement of self-interested purpose, she bases her “altruistic” action not on the lofty and rarefied analyses of Marx, Freud, Lyotard or Kristeva, but on a commonly read and easily digestible best-seller.

In other words, you don’t have to be a rocket scientist to appreciate the value of this project. It doesn’t claim to depend on privileged insight, it doesn’t prop itself up on any mythical pedestal of authority, and it doesn’t really make any grand promises.

Back at SKOL, the atmosphere was even more serene than usual as I walked around the exquisite silver mat resting on the floor. Set on an angle to the rectilinear plan of the white cube, the longest paper clip chain in the world had been wrapped around (and around and around) two horizontal posts, assuming a thickness that was something like a translucent, very deep pile rug. Absolutely beautiful, it was extremely quiet and other-worldly: a contemplative *objet d’art par excellence*.

Of course whatever contemplative airs I might have tried to project as I regarded this resplendent *objet* were totally undercut by the crassness of its record-breaking inception. Perhaps this is what the piece shares with its modernist precedents: the impulse to lose myself in aesthetic reflection was upset, and I was continually brought back to this world—and the “little” hopes I harbour along with the 60 chain-makers for my 15 minutes of fame. The sanction of the *Guinness Book of Records* functions here by exposing the means of production, and works against the seduction of illusion.

There is nothing grandiose about this “little” achievement. The humility of its intent bespeaks both a self-conscious pettiness, and marks a limit on the possibility of transformation. The arduous, chaotic and sometimes party-like conditions of the chain’s production are nearly subsumed by the final serenity and beauty of its presentation—but not completely. For the moment, this is the longest paper clip chain in the world, and if you have any questions regarding the significance of such an accomplishment, consult your measuring tape.

1 Newspaper classified advertisement soliciting volunteers for Diane Borsato’s exhibition *HOW TO MAKE A SCULPTURE IN AN EMERGENCY*.

2 Description of a multi-million dollar project to break the world record (last set in 1962 by Soviet cosmonaut Yevgeny Andreyev) for the highest parachute jump. Craig Offman, “Terminal Velocity,” *Wired*, August 2001, p. 130.

3 When John Lennon compared the Beatles to Jesus in the role they played in the lives of fans, he uttered a truth that seems almost unimaginable today.

4 Hans Haacke’s canceled exhibition at the Guggenheim Museum set the pace for a generation of artists who eschewed aesthetic caprice for the hard materiality of political analyses. Nevertheless, his artistic role as seer was in no way challenged by these investigations.

5 Diane Borsato, “Sleeping with Cake,” *The Drama Review* 45, 1 (Spring 2001), 60.

6 *Ibid.*, p. 64-65.





Diane Borsato  
*HOW TO MAKE A SCULPTURE IN AN EMERGENCY*, 2001  
Photo : G. L'Heureux



Ilya et Emilia Kabakov, *The Palace of Projects*, 1998  
projet « Everything important is always on the right »  
Photo : S. White



# JUST DO IT

## SUR QUELQUES MODÈLES ÉTHIQUES PROPOSÉS PAR LA PRATIQUE ARTISTIQUE

ANNE-MARIE NINACS

Ludovic, 7 ans :

— Pourquoi sommes-nous sur la Terre ?

Le scientifique sourit :

— Tu connais Louis Pasteur ?

— Oui, il a inventé une potion pour guérir la rage. (*silence*) Alors on peut devenir une personne qui trouve des potions pour guérir des gens ?

— Tu as tout compris<sup>1</sup>.

Qu'est-ce que l'homme fait de sa vie ? Voilà la véritable question éthique<sup>2</sup>.

Si les questions similaires posées par Ludovic, un petit écolier de la Rive-Sud de Montréal, et par le philosophe québécois Pierre Bertrand s'énoncent au présent ; si, abordant l'être et le faire, elles concernent l'ici et le maintenant, toutes deux demandent toutefois *dans quel but* s'engager dans notre séjour sur la Terre, *dans quel but* être et faire, liant du coup toute vie humaine à un futur indissociable de son présent parce que nécessaire à le mettre en mouvement. L'indispensable projection apparaît d'ailleurs de manière très éloquente dans les propos de l'enfant puisque les mots « devenir », « trouver » et « guérir », qu'il utilise pour répondre lui-même à son interrogation, sont tous des verbes fortement tendus vers l'avenir. Mais ce qui

frappe le plus dans leurs propos, c'est combien la question qu'ils posent tous deux au niveau individuel – elle concerne « une personne », « l'homme » et « sa vie », c'est-à-dire *chacun des hommes* – implique tout de suite, comme une dimension qui lui serait intrinsèquement liée, la conscience de la collectivité – la réponse concerne en effet « des gens » et une « éthique », c'est-à-dire *l'homme dans la communauté des hommes*. Ainsi, ce qui transparait en filigrane dans ces deux courts énoncés – et qui en constitue probablement la teneur essentielle –, c'est que l'existence individuelle ne trouverait son véritable sens – sa signification comme son orientation – que dans les transports de l'homme hors de lui-même.

Et puis si, s'approchant doucement du champ de l'art qui sera ici notre objet, on prend pour exemple, parmi quantité d'autres, cette note d'atelier de Juan Miró :

si je venais à manquer de matériaux pour travailler, aller sur la plage et faire des graphismes sur le sable avec un roseau, dessiner en pissant sur la terre sèche, dessiner dans l'espace vide le graphique du chant des oiseaux, le bruit de l'eau et du vent et d'une roue de charette et le chant des insectes, que tout cela soit ensuite emporté par le vent, par l'eau, *mais avoir la conviction que toutes ces pures réalisations de mon esprit auront par magie et par miracle une répercussion dans l'esprit des autres hommes*<sup>3</sup>,

on y retrouve encore une fois – ici comme une des motivations fondamentales qui sous-tendent la pratique artistique – l'arrimage du parcours singulier à l'ensemble de l'humanité, et ce, même lorsque son tracé est poussé jusqu'à la limite de l'invisibilité. L'intérêt particulier de la note du peintre réside toutefois dans la modalité qu'y prend cet arrimage, à savoir dans la *répercussion*. Car ce n'est pas d'un effet direct et quantifiable de l'action individuelle, non plus que d'une transmission pleine et littérale de l'expérience à une entité collective que parle Miró, mais bien d'un relais d'un individu à un autre individu – ou comme il le dit lui-même très justement, d'un esprit à un autre esprit –, relais qui se produit par ricochet et dont la trajectoire et les conséquences restent à jamais incalculables. Nous retrouvant ainsi dépourvus de contrôle sur les réactions véritables que susciteront nos actions, l'impulsion – la force que nous lui donnons, la nature que nous lui assignons, les motivations et les désirs qui la mobilisent – semble constituer le seul endroit dans cette chaîne de causalités arbitraires où, faute de mainmise, il nous reste un peu de maîtrise. J'insiste : *un peu*, car en définitive, on ne choisit de cela aussi – c'est-à-dire de notre projet de vie – que bien peu de choses, étant nous-mêmes informés par des millions de rebonds. Néanmoins, nous dit Pierre Bertrand :

Il nous faut une voie latérale, qui évite les sentiers battus des clichés, qui soit une voie que l'on invente en l'empruntant, la voie de la connaissance de soi (et par le fait même, d'autrui et du monde) [...]. Voilà une philosophie qui n'est pas une spécialité, qui ne se prend pas pour une science, qui s'offre à quiconque est assez vivant

pour se poser des questions vitales, pour être mû par une curiosité insatiable, qui est insatisfait des choses telles qu'elles sont, qui cherche<sup>4</sup>.

Et c'est précisément à cette « voie latérale », à cet espace qu'il nous est encore loisible d'inventer et qui nous met véritablement en contact avec autrui et le monde, que nous renvoie la pratique artistique. Si cela est vrai de toutes les aventures humaines pleinement investies, l'art a toutefois la particularité de prendre cette zone franche en elle-même à la fois comme matériau, comme sujet et comme lieu de son énonciation puisque, Nicolas Bourriaud le démontre bien, ce sont essentiellement des « possibilités de vie » que l'artiste met en forme<sup>5</sup>. Le revendiquant pour lui-même, il retourne implicitement à ses concitoyens l'impératif qui fonde toute activité artistique : « invente-toi, produis-toi toi-même<sup>6</sup> », et c'est ainsi à travers son propre affranchissement, par le biais de son « être-artiste » dont témoignent les formes et les concepts qu'il crée, qu'il leur communique ces modes d'existence inédits mais néanmoins possibles.

Cette conception de l'artiste comme un individu dont les productions, les comportements et le mode d'existence singuliers se jouent des normes constitue depuis longtemps déjà une donnée familière pour la plupart des gens – même s'il est malheureusement toujours essentiel de rappeler, comme le fait Bourriaud, que ce *mode* de vie s'offre également comme *modèle*. Aussi, ce qui ressort distinctement dans bon nombre de pratiques artistiques récemment, ce n'est pas tant une volonté de se présenter comme modèles, qu'une véritable insatisfaction quant à la *distance* dans laquelle cette position d'exemple les maintient encore aujourd'hui – le statut d'auteur, si exemplaire soit-il, confinant inévitablement à la marge. Le désir de *rapprochement* qui anime les pratiques actuelles viserait ainsi peut-être moins l'art et la vie, comme on l'a beaucoup dit, que le modèle et ses possibles usages : la proximité recherchée témoignerait en fait d'un simple désir d'augmenter la répercussion des réalisations de l'esprit dans l'avalanche des bruits ambiants. Car il semble que ce soit fondamentalement le même *modèle* appelant l'*imitation* qu'on retrouve sous ces œuvres se présentant le plus souvent comme des *dispositifs* impliquant la *participation*, la différence, ou plutôt l'intensification logeant principalement dans le fait qu'y soit rendue effective l'utilisation. L'exhortation de l'art moderne – « invente-toi,



produis-toi toi-même » – s’y trouve en effet souvent adressée sans détour au spectateur par l’œuvre qui, lui disant en quelque sorte « invente-moi, produis-moi toi-même », demande à être littéralement investie, agie, expérimentée ou créée par lui.

Par conséquent, plus que de simples effets de mode, l’*expérience* et le *geste* si chers aux artistes actuels jouent un rôle beaucoup plus fondamental qu’il n’y paraît au premier abord. Conscients du pouvoir de transformation et de révélation qu’ont, pour et sur eux-mêmes, leurs simples gestes de création, leur *processus* – l’atelier étant bien entendu élargi ici à l’ensemble des espaces, des activités et des moments de la vie –, ce sont précisément eux que les artistes offriront en exemple, cherchant non plus seulement à montrer ou à transmettre, mais davantage à partager, voire à *propager* ce pouvoir libérateur qu’a même l’action la plus gratuite<sup>7</sup>. De telle sorte que se profile dans leurs travaux, souvent discrète mais néanmoins persistante, la conviction que c’est elle, l’action individuelle délibérément choisie, qui confère une véritable prise sur le réel et donne accès à ces zones de soi qui restent à inventer ; que c’est par ces gestes modestes faits au présent et accumulés dans le temps que – si tant est qu’une telle chose demeure possible – le monde peut encore changer.

## L’utopie

*Project for a Revolution* : le titre à lui seul évoque spontanément tout un univers de transformations sociales radicales, de nobles causes à défendre et d’appels au grandissement de la condition humaine. Ces évocations trouvent instantanément un écho dans la courte bande faisant clairement référence à l’activisme des années 60 : un groupe de jeunes gens sont réunis dans un local qui pourrait être une salle de classe ; des documents sont imprimés à la chaîne comme des tracts ; un individu se presse d’un endroit à un autre, investi semble-t-il d’une tâche à accomplir, sinon d’une mission. Pourtant, ni la cause qui le fait s’activer, ni le texte sur le papier, ni même la raison qui réunit tous ces individus ne nous seront révélés : c’est en vain que nous attendrons le discours, la parole rassembleuse, l’explication à laquelle nous avons cru, nous aussi, avoir été conviés. Plutôt, nous restons là, tout comme le groupe de jeunes gens, en attente d’un événement qui ne se produit pas. À première vue.

Car dès le deuxième enchaînement de la boucle d’une durée de trois ou quatre minutes, la vidéo de l’artiste suédoise Johanna Billing<sup>8</sup> se révèle d’une incroyable complexité. Déjà, la séquence en elle-même constitue un véritable défi d’interprétation. Récapitulons avec un peu plus d’attention : des feuilles de papier sortent d’une imprimante ; quelques-uns des « révolutionnaires » nous sont présentés par une série de plans rapprochés ; un jeune homme s’empare des documents, dévale un escalier et sort précipitamment d’un édifice ; nouveaux gros plans sur l’attente silencieuse des protagonistes, parmi lesquels se trouve maintenant notre jeune homme ; enfin, retour du jeune homme qui, cette fois, grimpe quatre à quatre l’escalier, entre dans la salle, se dirige droit vers une chaise (celle-là même où il prenait place) et ramasse la feuille de papier qui y est posée. Peu importe le temps qu’on y met, l’histoire demeure impossible à saisir puisque son incongruité – le personnage sort du bâtiment et y revient avec la même hâte sans toutefois s’être rendu ailleurs et alors même qu’il s’y trouve déjà – fait de cette petite vidéo un véritable dédale, complexifié d’autant par le montage en boucle qui permet à la narration de commencer à n’importe quel moment – ici la feuille de papier a d’ailleurs été élue comme « début » de façon totalement arbitraire –, changeant littéralement le cours de l’histoire (vidéographique) et modifiant chaque fois virtuellement le cours de l’Histoire.

Mais qu’y a-t-il à comprendre d’une réunion *a priori* si dérisoire ? Qu’il n’y a plus de révolution possible, sinon que dans le seul fait de tourner en rond ? On pourrait être porté à le croire devant ce groupe de jeunes adultes qui semblent faire du sur-place. Mais la question est justement de savoir s’ils attendent vraiment quelque chose. Car on les trouve, ces individus, non pas ennuyés par la situation, essayant de passer le temps en espérant l’arrivée de quelqu’un ou de quelque chose, mais plutôt complètement présents, très concentrés, attentifs, voire engagés : loin d’être vides et passifs, leurs visages laissent entrevoir une foule de questions, d’inquiétudes et d’hésitations. Et s’ils n’interagissent jamais véritablement les uns avec les autres, ils paraissent cependant à tous moments complètement attentifs à eux-mêmes et aux autres, produisant ainsi un déplacement – amplifié par la disposition « moléculaire » des chaises qui contredit la présence attendue d’un orateur – de l’idée du groupe vers des contacts plus ponctuels susceptibles de se nouer et de se



défaire à chaque instant ; un mouvement de l'organisation vers la « désorganisation<sup>9</sup> ». « This video has been interpreted as a statement of the X-generation: uncertain, drifting, post-ironical, ambivalent toward both self and world, somewhat disengaged or even weary, » rappelle le commissaire Jan-Erik Lundström, qui en fait toutefois lui aussi une interprétation contraire :



« But it may also contain opposite claims: the complication of ideology and thus the impossibility of an assured and easily accountable single position; the loss of innocence regarding issues such as justice, democracy, and collectivity; hesitation and caution born from hard experience; and the re-establishment of social activism not as a mono-cultural Western invention. These are not representatives, but selves, attempting survival, community, and reflection<sup>10</sup>. »



« Ces personnes ne sont pas des représentants, mais des individus tentant de survivre, de se rassembler et de réfléchir », insiste-t-il, soulevant précisément l'articulation problématique mais caractéristique de cette génération X à laquelle appartiennent d'ailleurs majoritairement les artistes qui nous intéressent ici, à savoir la possibilité de penser encore des aventures collectives, voire le besoin irrépensible d'entrevoir un avenir meilleur pour tous<sup>11</sup> alors que, plus que jamais en butte à l'atomisation du monde actuel, aux différences individuelles et à la relativité des points de vue, l'univers immédiat apparaît comme le seul terrain véritablement malléable. Ainsi, plus que la perte des illusions, cette vidéo présente des individus assumant le fait de chercher à révolutionner le monde – à tout le moins une manière d'imaginer autrement l'« être-ensemble » – sans pour autant se leurrer sur leur difficulté à se rallier.



À l'évidence, d'immenses écarts, voire des abîmes se creusent entre les mondes hostiles « à l'anomalie, au difforme, à l'irrégulier<sup>12</sup> », visant « l'affermissement de l'homogène, du type, de la répétition et de l'orthodoxie<sup>13</sup> » et fondés sur une existence à jamais différée, imaginés par les utopistes préférant « vivre par l'imagination dans dix mille ans que de se prélasser dans l'immédiat et l'imminent<sup>14</sup> », et une proposition ambivalente comme celle de Johanna Billing, entièrement fondée, on l'a vu, sur la singularité, le respect des différences, les imperfections de la réalité et l'investissement du moment présent. En fait, ce



Johanna Billing, *Project for a Revolution* (détails), 2000  
vidéo montée en boucle, 15 min.



qui les distingue fondamentalement, c'est que là où les utopistes *créent des mondes où tous les problèmes de la vie sont résolus*<sup>15</sup>, l'artiste suédoise, en se jouant des codes de l'organisation révolutionnaire, nous offre une situation qui, à l'inverse, *problématise la vie en société*. Ce faisant, il semble pourtant que sa vidéo flirte encore avec l'univers utopiste puisque, paradoxalement, elle s'inscrit directement dans une mise en question de « l'incompatibilité fondamentale du bonheur collectif et de la liberté individuelle<sup>16</sup>. » Car si l'on quitte cette œuvre avec plus de questions que d'information sur le projet de révolution, un renseignement nous y est toutefois clairement transmis : il revient à *chacun de nous* – en tant qu'individu conscient de la collectivité qu'il participe à former – de s'engager. À chacun de nous de choisir son propre scénario parmi toutes les narrations possibles ; à chacun de nous de définir les motifs de la révolution ; à chacun de nous de décider de s'ajouter ou non à la configuration du groupe – regardant l'énigmatique bande vidéo avec autant d'interrogations et d'hésitations qu'en ont nos vis-à-vis sur l'écran, nous en devenons aisément un acteur de plus.

L'œuvre de Johanna Billing nous permet également de mieux comprendre le rapport dialectique qu'entretiennent nombre d'artistes actuels avec l'utopie – ou plutôt, avec *les utopies*, comme il semble plus opportun de le dire ces jours-ci –, c'est-à-dire qu'en cherchant précisément à réduire au maximum les illusions auxquelles l'homme s'accroche pour survivre, en choisissant d'affronter le monde réel et d'investir le temps présent, leurs propres travaux participent quand même irrémédiablement à la configuration du monde (idéalement meilleur) dont ils orientent le mouvement. En effet, comme l'explique autrement Maurice Merleau-Ponty, qui tentait lui aussi d'envisager le devenir de l'homme à partir de son expérience immédiate :

C'est en étant sans restrictions ni réserves ce que je suis à présent que j'ai chance de progresser, c'est en vivant mon temps que je peux comprendre les autres temps, c'est en m'enfonçant dans le présent et dans le monde, en assumant résolument ce que je suis par hasard, en voulant ce que je veux, en faisant ce que je fais que je peux aller au-delà<sup>17</sup>.

Dans *Project for a Revolution*, une seule chose vient briser la circonvolution du récit, le propulse

ailleurs, « au-delà », et nous en donne ainsi peut-être la clé : assis sur un banc, complètement absorbé – *enfoncé*, dirait le phénoménologue – dans sa tâche, un bambin dessine. On ne voit rien de ce qu'il trace sur le papier, mais on sait d'emblée qu'il s'affaire à créer un nouvel univers. À lui seul, le petit incarne ainsi la dialectique dont nous discutons : trouve-t-on jamais, simultanément, plus intense présence au monde et plus grand pouvoir d'imagination que dans l'univers d'un enfant ? Et c'est dans son dessin – j'aime à comprendre que c'est, par extension, dans toute forme de création – que ces deux mouvements se trouvent, sans contradiction aucune, unifiés, puisque de l'un à l'autre il constitue en quelque sorte le trajet. Dès lors, on le comprend, c'est peut-être moins à la révolution annoncée qu'il aurait fallu porter attention, qu'au projet qui allait nous y mener.

## Le projet

En juin 2000, Ilya et Emilia Kabakov présentaient à New York leur plus récente réalisation, *The Palace of Projects*<sup>18</sup>. Installée dans la salle d'entraînement d'un immense arsenal militaire, la pièce se présentait d'abord comme une gigantesque sculpture lumineuse – *irradiante* serait plus juste, compte tenu de la blancheur qui en émanait –, sculpture dont on associait spontanément la configuration spiralee au *Monument à la III<sup>e</sup> Internationale* de Vladimir Tatline, éminent symbole de l'utopisme révolutionnaire<sup>19</sup>. S'en approchant, on ne tardait pas toutefois à s'apercevoir que le duo russe donnait du célèbre monument une version *habitable*. On pouvait en effet pénétrer dans la structure, divisée à l'intérieur en différentes pièces plus ou moins petites mais toutes de dimensions domestiques. On y circulait donc de pièce en pièce comme dans une maison, chaque chambre étant meublée de quelques îlots comprenant une chaise et une table de travail individuelle, sur laquelle on trouvait un texte et un dessin. S'asseyant pour lire, on découvrait chaque fois la description d'un nouveau projet ayant pour but tantôt « l'amélioration de soi » ou « l'amélioration du monde », tantôt « l'émergence de nouveaux projets<sup>20</sup> », chacun étant présenté sous la forme de l'exposition d'un problème, d'un raisonnement, d'une possible solution et de son mode d'emploi, la séquence étant assortie, dans la plupart des cas, d'un prototype ou d'une maquette.



Ilya et Emilia Kabakov, *The Palace of Projects*, 1998, maquette du projet « A room taking off in flight ». Photo : S. White

Intitulé « Trust of Others », le projet n° 8 par exemple, s'attaque au problème du manque de confiance entre les gens : la méfiance et la suspicion, nous dit-on, sont à tel point courants dans nos sociétés que nous les respirons comme l'air ambiant, anticipant à tout moment les mauvaises intentions des autres – miroirs exacts de nos propres manœuvres. Pour palier à cet état de fait vigoureusement enraciné, F. Melentieva, comptable à Syktyvkar, propose l'exercice suivant : faire pendre au niveau du trottoir, à partir de la fenêtre de son logement, un panier dans lequel on aura préalablement déposé de l'argent et la note suivante :

« Arrêtez-vous, je vous en prie ! J'ai une demande urgente à vous faire : pour des raisons hors de mon contrôle (une maladie très sérieuse), je ne peux pas sortir. Il y a une épicerie juste de l'autre côté de la rue. Je vous implore d'y aller avec le panier et l'argent et d'y acheter du pain, du lait et 10 œufs. Rattachez ensuite le panier au bout de la corde que vous tirerez trois fois – c'est le signal pour m'indiquer de remonter le panier. Conservez la monnaie pour vous-même. Je vous remercie à l'avance. »

Il ne fait aucun doute, nous dit l'auteur, que notre requête sera exaucée : l'être humain ne peut qu'être touché par une telle marque de confiance et y répondre – peu importe combien elle interfère dans les choses pressantes qu'il a à faire ce jour-là. Et l'engagement de l'étranger aura pour effet de renforcer en nous-même un semblable sentiment de générosité. Répéter l'exercice au besoin. Suivent, accompagnées d'un dessin explicatif, les instructions : 1. acheter un panier tressé assez foncé (60 x 36 x 36 cm). 2. L'attacher à une corde et le pendre [...]. 3. Y placer un bout de papier portant le texte manuscrit [...]. 4. Placer de l'argent à côté (des billets de banque ou une

copie couleur suffisent). 5. L'épaisseur de la corde est 6 mm.<sup>21</sup>

Ainsi, ce qui rend véritablement habitable cette « version » du monument révolutionnaire, c'est que, si les utopies au nom desquelles elle est élevée ont aussi pour fin idéale la transformation et l'amélioration du monde<sup>22</sup>, donnant au *Palace* plus qu'une simple parenté formelle avec la tour de Tatline, elles nous sont toutefois aussi facilement accessibles que le lieu à l'échelle humaine qui les abrite : faire confiance, mais aussi s'améliorer, trouver la joie, aimer, inventer, rêver, accepter l'altérité, etc. Loin de l'Utopie, grande, unique et chapeautant l'humanité tout entière, qu'on cherche à réaliser en vue de la maintenir pour l'éternité dans son état de perfection, le monument du duo russe véhicule en effet des utopies circulant de main en main, qu'il est possible de réaliser au quotidien, et qui n'approchent l'universalité qu'en ce qu'elles proviennent essentiellement de nos imperfections, d'une situation qui nous est à tous très familière, d'un souhait que chacun formulait encore hier. Il n'est pas innocent en ce sens que les Kabakov aient employé pour tous leurs projets des matériaux humbles et usuels, des petites choses qu'on trouve dans les placards, les sous-sols et sous les évier dans à peu près toutes les maisons des pays industrialisés. À commencer par le « palais » lui-même qui, fait de bois de construction commun et tendu de banal coton blanc, laisse partout voir ses assemblages et permet ainsi à n'importe quel bricoleur du dimanche de s'imaginer en train de le fabriquer. Rien de comparable, ici non plus, à la structure mécanisée de verre et d'acier rouge flamboyant envisagée par Tatline. Plutôt, une structure simple, propulsée par le seul imaginaire de ses visiteurs. De fait, c'est la même accessibilité qui est mise en relief dans l'explication dont les artistes accompagnent leur pièce :

« The installation displays and examines a seemingly commonly known and even trivial truth: the world consists of a multitude of projects, realized ones, half-realized ones, and not realized at all. Everything that we see around us, in the world surrounding us, everything that we discover in the past, that which possibly could comprise the future—all of this is a limitless world of projects.

But turning to oneself, thinking about one's own life, we, as a rule are not sure about this, we do





Ilya et Emilia Kabakov, *The Palace of Projects*, 1998, vue extérieure. Photo : S. White

not discover in ourselves, so it seems to us, any special project, especially not a major one which captivates us entirely. We think that to have a "project" is most likely the business of some other, special people and therefore they are standardly referred to as "creative," or it is in general some sort of special, extreme state which requires a special resolve and special personality traits.

But we are convinced, and we will try to demonstrate this in our installation, that the only way and means to lead a worthy human life is to have one's own project, to conceive it and bring it to its realization. To have one's own project, to realize it, perhaps, should be inherent in every person, *the project is the concentration, the embodiment of the meaning of life*, only thanks to it can he establish "who he is," what he is capable of, can he receive "a name." It is only from the moment of the determination of his project that his true "existence" and not just "survival" begins<sup>23</sup>. »

Il est frappant qu'ici encore, comme plus tôt dans les propos de Jan-Erik Lundström, on retrouve, liée aux notions de projet et d'amélioration du monde, la question de la survie de l'individu. À la

différence toutefois que là où le commissaire suédois voyait des individus survivant grâce au projet, les artistes russes proposent que le projet permette justement de franchir le seuil de la survie pour pénétrer pleinement dans l'existence et dans la vie : « le projet », écrivent-ils, répondant on ne peut plus clairement à nos deux questions du début, « est l'*incarnation* du sens de la vie ». Car « l'homme est d'abord ce qui se jette vers un avenir, et ce qui est conscient de se projeter dans l'avenir<sup>24</sup> », disait autrement Jean-Paul Sartre. Lancé, jeté, propulsé en avant, le projet ouvre en effet une brèche, une possibilité encore inexistante : il est la preuve de l'infinitude du monde et, par conséquence, de la nécessité de l'individu dans ce monde ; la confirmation de sa présence et de son action indispensables pour l'augmenter et le transformer.

Nous devons [...] faire notre part dans le cosmos, « participer », comme le disait Platon, à savoir, dans notre monde moderne et contemporain, agencer de nouvelles machines, élaborer de nouvelles théories, produire de nouvelles œuvres, inventer de nouvelles images, voire de nouvelles vérités et de nouveaux dieux<sup>25</sup>,

écrit encore Pierre Bertrand, son appel réitérant le fait que la construction du monde passe par la construction du sujet dans le monde, et que seul le projet permet l'autolégitimation de l'existence. Qu'est-ce en effet qu'agencer, élaborer, produire ou inventer, sinon projeter et se réaliser ?

Présentant leur *Palace of Projects* (et donc leur propre projet artistique) comme un outil pour améliorer le monde, c'est plus largement le potentiel d'innovation et de transformation de l'art lui-même, en tant qu'il est projet et incarnation possible du sens de la vie, qu'Ilya et Emilia Kabakov mettent en lumière. Lorsqu'ils indiquent qu'à côté des musées de la mer, de l'aviation ou d'autres technologies, « il n'est pas moins important, et peut-être même plus important, de créer un musée unique des rêves, un musée des hypothèses et des projets, même s'ils sont irréalisables<sup>26</sup> », le musée dont ils parlent embrasse notamment l'histoire de l'art tout entière comme une section privilégiée de cet univers, voire de cette fratrie où le visiteur « pourra trouver des stimuli pour ses propres rêves (qui le guideront dans la réalisation de ses propres travaux), réveiller son imagination et, par-dessus tout, se procurer l'impulsion nécessaire à "orienter positivement" sa propre créativité<sup>27</sup>. »

Poussant ainsi la fonction de modèle de l'art à son extrême, la prenant en fait littéralement au pied de la lettre, c'est une véritable *modélisation* de l'art que produit le duo : débordant d'œuvres à l'état de projet – intentions, plans, maquettes et modes d'emploi –, leur *Palace* offre en effet, non pas des exemples à imiter, mais *des exercices à pratiquer*. Et cette nuance révèle un important déplacement : jouant partout avec l'idée d'une créativité accessible et transmissible, Ilya et Emilia Kabakov *désautorisent*<sup>28</sup> l'œuvre, c'est-à-dire qu'ils en dispersent l'auteur – comme en témoignent les signatures différentes qui accompagnent chacun des projets – afin d'en faire un territoire commun, partageable, ouvert et non autoritaire ; en quelque sorte une contraction du terrain de jeu et du réservoir. Ils présentent en cela, à mon sens de manière exemplaire, un des traits fondamentaux de plusieurs pratiques artistiques actuelles, à savoir le désir de contrer l'anesthésie générale de la pensée et de stimuler le sens de la communauté par un appel à l'invention et à l'action. Et, ici, qu'en bout de ligne le projet soit ou non réalisable importe peu : ce qui compte, nous raconte le merveilleux palais, c'est « la tension présente qui

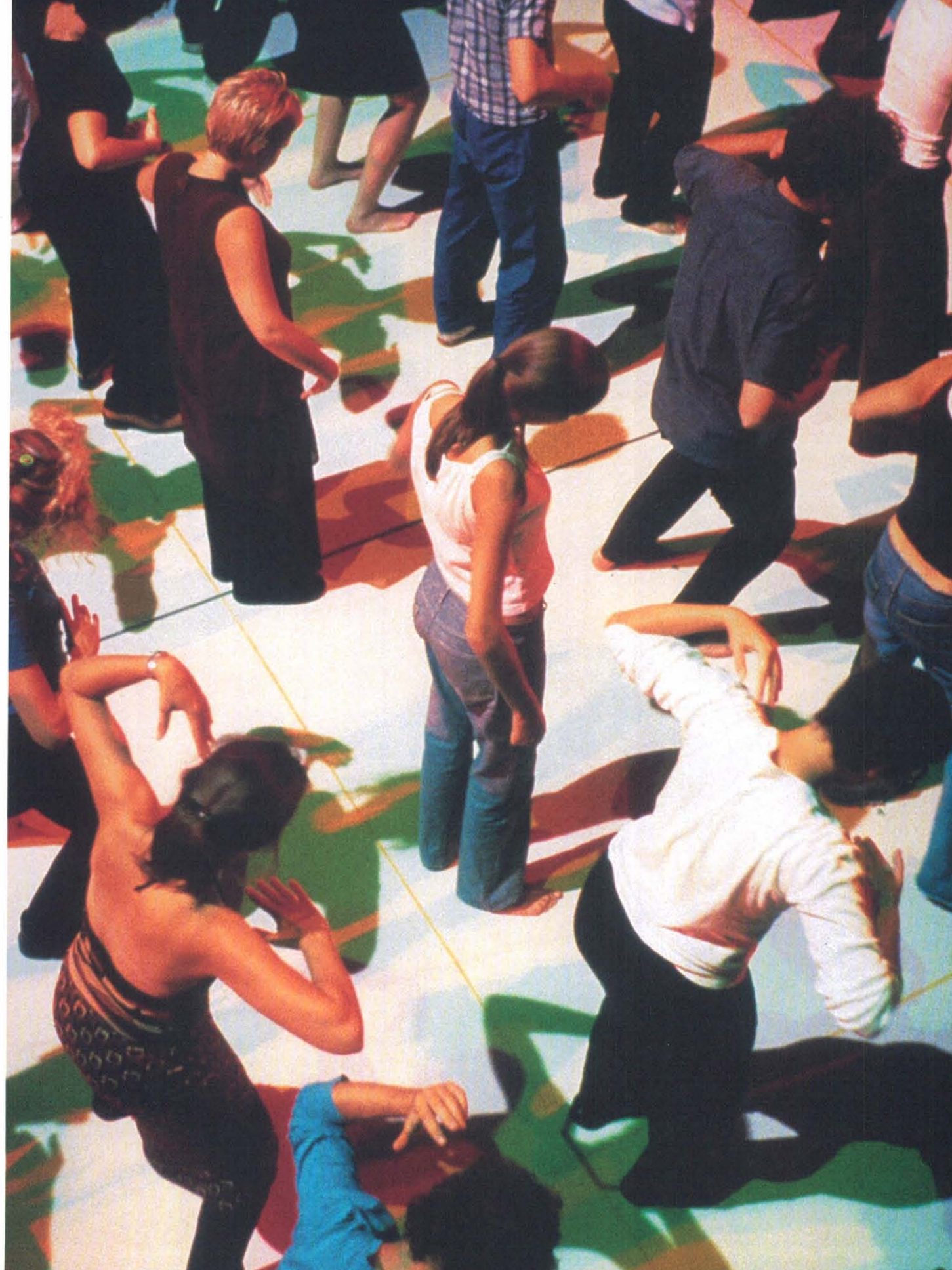
nous permet d'avancer, et non la présumée détente vers laquelle on tend<sup>29</sup> » ; c'est « le passage violent de ce que j'ai à ce que je vise, de ce que je suis à ce que j'ai l'intention d'être<sup>30</sup> » ; c'est la *réalisation* du projet ; c'est l'*acte*.

## La participation

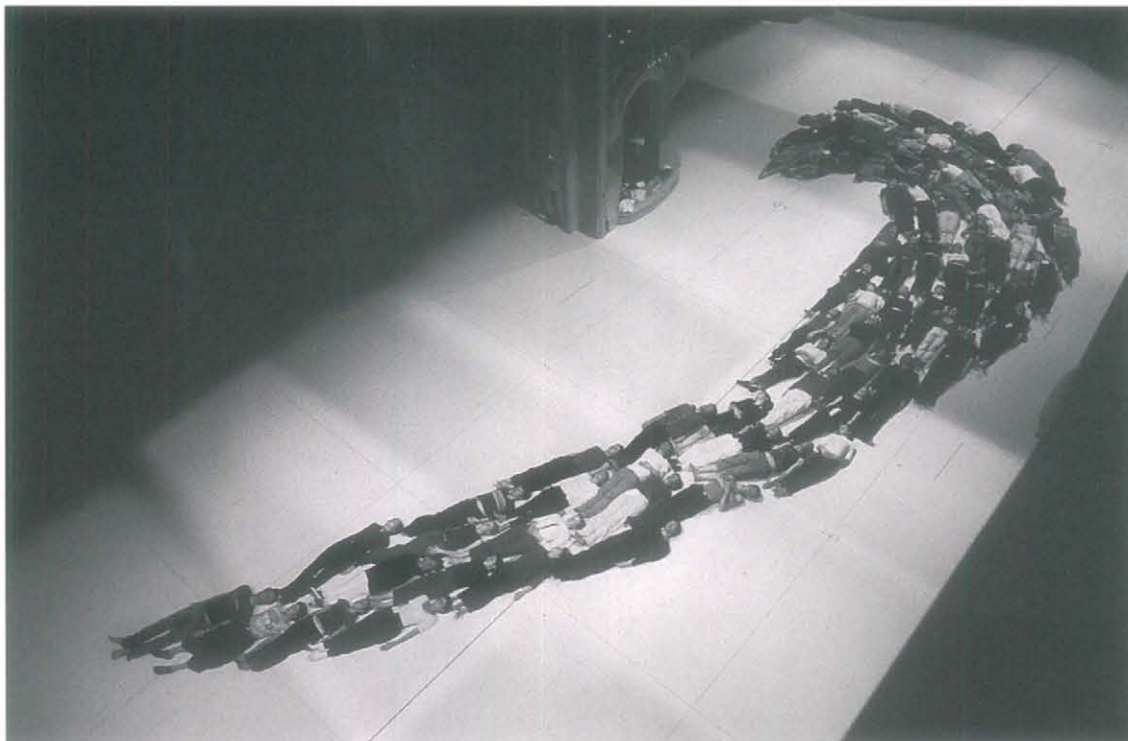
Récemment à Montréal, la chorégraphe belge Christine de Smet et ses acolytes présentaient une toute nouvelle version de la pièce *9 x 9*<sup>31</sup>. Ayant déjà eu recours pour des représentations antérieures à des « participants sans formation en danse, de seize à soixante-cinq ans, de même qu'à des enfants, des bébés, des orchestres [ou] des agents de police<sup>32</sup> », le groupe de créateurs avait ici fait appel à quatre-vingt-un jeunes danseurs, tous semblait-il autour de la vingtaine. Pénétrant dans une salle sans scène ni gradins, on les trouvait couchés sur le sol : leurs corps allongés, affaissés, recroquevillés parsemaient le plancher de telle sorte que le spectateur, poussé par les nouveaux venus, se voyait forcé de circuler autour de ces masses, voire de les enjamber. Ce qui fascinait d'entrée de jeu, c'est l'attention que le spectateur, se fiant sur ceux-ci pour « savoir » où il devait se placer, portait à ses voisins : il se souciait autant, sinon plus d'eux que des danseurs. Levant les yeux pour balayer la salle, on voyait ainsi se développer, dans le simple mouvement de la foule, une intéressante chorégraphie alors même qu'aucun des danseurs n'avait bougé. Il devenait clair que nous allions danser.

L'intuition s'affirmait dès l'entrée du second espace, celui où aurait lieu l'essentiel de l'événement, puisqu'il nous fallait traverser la scène pour accéder à notre siège. Si ce seul fait suffisait à rendre notre prestation implicite, un éclairage très brillant jaillissant d'une immense percée rectangulaire dans le sol se réfléchissait sur le mur de l'arrière-scène et produisait au passage de chaque spectateur un jeu d'ombres qui démontrait magistralement combien notre simple marche est déjà très chorégraphique. Puis réapparaissaient les danseurs, composant cette fois un bloc qui venait combler la trouée. Pendant un bon moment, sur les musiques les plus diverses (des succès populaires de Janet Jackson et de Madonna à la musique techno du Québécois Jérôme Minière), leurs mouvements plus « marchés » que dansés allaient former, déformer et reformer des ensembles au gré des déplacements individuels ou des affinités









Christine de Smet *et al.*, 9 x 9, 2001. Photo : J.-P. Stoop

de gestes, alors qu'en marge, côté cour, un des participants installé à une table (non sans rappeler les îlots du *Palace of Projects*) s'affairait à une petite construction de bâtonnets de bois. Les posant les uns sur les autres, il faisait s'élever la tour carrée jusqu'à ce qu'elle s'écroule et recommençait inlassablement, son action diffusée sur des moniteurs de chaque côté de l'avant-scène<sup>33</sup> créant un effet d'éternel recommencement, la tour montant, montant et se défaisant chaque fois, à l'instar des groupes humains qui s'activaient devant nous.

Dessinait des microcommunautés polymorphes se traversant les unes les autres, la chorégraphie donnait une représentation éloquent de notre environnement humain en tant qu'il est, plus que jamais, constitué de liens hétérogènes qui se tissent et se défont plus ou moins ponctuellement, selon les affinités les plus diverses. Misant « sur la différence et l'identité personnelle<sup>34</sup> », elle rendait du coup la frontière entre « eux » et « nous » beaucoup plus floue. D'autant que notre insertion virtuelle au sein des danseurs se trouvait facilitée par le groupe imposant, qui appelait immédiatement l'idée de son déploiement exponentiel<sup>35</sup>, et par les gestes performés qui, apparemment simples, permettaient à tout observateur de

s'imaginer les répéter. Mais, surtout, « l'origine ethnique, le sexe, l'orientation sexuelle, la classe et la disposition sociale [devenant] des agents actifs au sein des activités du projet<sup>36</sup> », comme ils le sont – est-il besoin de le préciser – au sein de la société, les danseurs nous étaient présentés, non pas comme un groupe homogène de jeunes adultes, mais comme des individus à part entière, chacun vêtu comme il le serait à la maison, à l'école ou dans la rue. Aussi est-ce, plus encore que l'image de la construction sociale contemporaine présentée par cette performance, l'activité même de ses agents qui m'intéresse ici.

Paradoxalement, l'activité s'y trouvait mise en œuvre par le symbole même de l'inertie. « Dream on », « For whoever you are », « Parce que je le vau bien », « Capture what's inside you », « On trouve de tout, même un ami », « Inspire the next », « Don't imitate, innovate », « Allez-y »<sup>37</sup> : les slogans publicitaires prononcés sans émotion par les participants à tout moment au cours de la représentation avaient en effet un double emploi : détachés de leur contexte commercial, ils mettaient en lumière les valeurs qui guident notre monde « mis en spectacle – extériorisé, selon le modèle de l'image et du signe, *soustrait à la participation active* – pour alimenter la consom-



mation dévorante<sup>38</sup> », et faisaient à la fois écho aux valeurs mêmes qui, humainement, nous font agir et nous mettent en mouvement. Nous laissant trouver seuls ce que leurs mots veulent dire vraiment, à savoir pour chacun de nous, les slogans ne demandaient en fait qu'à être réinvestis singulièrement. Magistral à cet égard, le célèbre « Just do it » de Nike clôturait la prestation des danseurs qui, un par un, étaient montés dans les gradins s'asseoir parmi les spectateurs, laissant la scène entièrement vide ou, plutôt, entièrement disponible. Le message était clair : à vous de jouer maintenant.

Toutefois, plus qu'une simple incitation à l'action lancée au public en conclusion, le slogan annonçait une réelle sollicitation. « Tous ceux et celles qui vivent avec plus de quatre personnes, formez un groupe », lance soudain une voix amplifiée depuis le fond de la salle. Des gens laissent leur siège et descendent sur la scène. « Tous ceux et celles qui vivent seuls, formez un groupe », nouvelle formation, puis encore : « Tous ceux et celles qui vivent chez leurs parents, formez un groupe ». Après une hésitation de départ, des gens du public répondent à l'appel et se joignent aux danseurs pour cette deuxième partie du spectacle, « chorégraphiée » par un ensemble de questions formant, déformant et reformant des groupuscules, comme l'avaient plus tôt mis en représentation les interprètes, et produisant différents mouvements : « Ceux qui ont déjà consulté un psychologue, faites face au public » ; « Ceux qui ont plusieurs comptes en banque, faites un pas en arrière » ; « Formez des groupes selon l'heure à laquelle vous vous êtes couchés hier », etc., la série d'interrogations commençant (ou presque) avec celle-ci, ayant provoqué un déplacement massif du groupe : « Ceux qui croient qu'être honnête vis-à-vis de soi-même est important, faites un pas en avant. »

Si le palais d'Ilya et Emilia Kabakov nous rappelait que le projet n'est pas le lot d'un petit groupe d'élus mais qu'il relève plutôt d'une autoélection, qu'il ne tombe pas du ciel comme un cadeau mais qu'on le forge à même ses propres os, 9 x 9 nous apprend qu'il n'en tient qu'à nous de le réaliser, à nous de danser ou de regarder les autres s'amuser, à nous de nous définir « comme une œuvre à accomplir<sup>39</sup> » ou de nous laisser configurer (car ne pas refuser, c'est aussi choisir). Pour ce faire toutefois – et à cet égard la performance était on ne peut plus confrontante –, il faut oser quitter la

sécurité et le confort de son siège, oser s'avancer en terrain inconnu, se mettre en pleine lumière et risquer de s'empêtrer dans ses souliers. Mais par-dessus tout, il faut oser le plaisir et l'éclat de rire, il faut goûter les délices du déséquilibre, réagir aux sensations et aux attractions, s'étonner de son savoir-faire, de son savoir-bouger, découvrir sa mobilité et se laisser précéder de ses fragilités. Bref, comprendre autrement qui l'on est. La danse, je le sais, permet cela. Et la danse ici appelle toutes les autres danses, c'est-à-dire tous les désirs dans lesquels on craint de s'engager, le monde auquel, trop souvent malheureusement, on hésite à participer. Très simplement, en fait, elle nous dit : « Vous êtes libre, choisissez, c'est-à-dire inventez<sup>40</sup>. »

## Le récit

« La danse n'est pas plus personnelle qu'elle n'est planétaire ; elle a lieu *entre* des êtres humains, *entre* des corps<sup>41</sup> », précise bellement Christine de Smet et ses collègues, évoquant de manière très physique, presque tangible, l'espace même où s'opèrent nos projections. Car s'il apparaît profondément inconnu à l'homme qui s'y jette, le terrain où celui-ci s'avance n'est pas pour autant inoccupé. Cet espace *entre* les corps, *entre* les esprits, où s'effectue l'arrimage de l'ultime singulier à la collectivité est au contraire un lieu plein de particules en liberté, un endroit où fusent toutes les réalisations passées, présentes et à venir, comme autant de projets, avant de se répercuter. Comme le rappelle Merleau-Ponty en effet, « ce qui est passé ou futur pour moi est présent dans le monde<sup>42</sup>. » C'est dire que, loin d'une avancée inédite, tout projet individuel serait plutôt – et c'est probablement une des contributions les plus extraordinaires du *Palace of Projects* d'Ilya et Emilia Kabakov que de le mettre en forme – un assemblage de projets déjà existants, la nouveauté résidant essentiellement dans la nature des *agencements* : rien d'envisageable qui n'ait déjà été esquissé ou partiellement réalisé par d'autres ; rien de réalisable qui n'ait de répercussion sur les projets des autres. « Ce que l'homme est collectivement est le résultat de ce qu'il est individuellement, et inversement<sup>43</sup> », remarque autrement Pierre Bertrand. C'est donc dire également que, loin d'une masse homogène, la collectivité est au contraire quelque chose de profondément « maillonné ». Danièle Sallenave :

Ce qui est « derrière moi », temps de la vie d'un autre à quoi j'accède [par le livre] comme à la mienne propre, m'apparaît dès lors comme ce qui était « devant » quelqu'un, dans son avenir, dans son horizon informe, informulé. De même, ce qui est « devant » moi ou « en avant » de moi, et qui m'effraie, figurera nécessairement « derrière » ceux qui me succéderont et qui n'en auront point d'angoisse. La chaîne me tient, qui ne se rompt pas : nous ne sommes plus seuls<sup>44</sup>.

Et elle ajoute, elle aussi, « chaque moment du temps est à la fois un présent, un passé et un avenir<sup>45</sup> », montrant ainsi que la chaîne, loin de tisser une chronologie linéaire, se déploie tous azimuts dans le temps et dans l'espace, créant bien plus que des lignes, de complexes réseaux, sinon des nœuds. Mais ce que son observation fait réapparaître de manière particulièrement intéressante, c'est la fonction de modèle de l'œuvre, en ce qu'elle constitue la mise en forme d'un horizon qui est pour l'auteur, mais aussi parfois pour moi, le récepteur, encore « informe, informulé » ; une extériorisation à travers laquelle j'accède au temps de la vie d'un autre « comme à la mienne propre ».

Ce pouvoir de répercussion, que Sallenave attribue ici précisément à la littérature, trouve un écho particulier dans les œuvres « participatives » que produisent nombre de nos contemporains, puisque celles-ci se transmettent le plus souvent sous forme de *récits*. Impossibles à documenter par la seule photographie ou par la vidéo en raison du processus qui leur est intrinsèque et de leurs multiples occurrences, leur transmission nécessite une interface humaine et, plus précisément encore, une médiation par le langage, oral ou écrit – à preuve ici la performance de Christine de Smet dont l'illustration est loin de rendre compte de manière satisfaisante. Ces œuvres voyagent en effet principalement sous forme de projets à *décrire* : until souhaite échanger tous ses biens personnels, un autre fait des apparitions télévisées, celle-ci se propose de toucher le plus grand nombre de personnes possible, celle-là se fait bouquiniste sur les quais. Les circonstances actuelles, la forme, le dispositif réel, eux, sont à peine esquissés. Qui plus est, l'œuvre logeant en grande partie dans ce qu'elle produit, dans l'expérience à laquelle on a individuellement participé, son résultat sera vraisemblablement à trouver dans ce dont les collaborateurs auront à *témoigner*. Le récit s'avère

ainsi infini puisqu'une rigoureuse description commanderait la compilation de l'ensemble des interactions générées par l'intervention ou la manœuvre : l'impossibilité de la compléter laisse à jamais ouvert pour le récepteur le champ des possibilités et des scénarios à projeter.

Plus qu'un simple stimulant pour l'imaginaire, pourtant, le récit constitue le véhicule privilégié du projet : point de contact entre des parcours distincts, entre des « lignes intentionnelles<sup>46</sup> », il opère comme un véritable *relais*. « Tout projet, quelque individuel qu'il soit, a une valeur universelle », explique Sartre, rappelant la réversibilité évoquée plus tôt par Pierre Bertrand. « Tout projet peut être compris, cela veut dire que [chaque homme] peut se jeter, à partir d'une situation qu'il conçoit, vers ses limites de la même manière, et qu'il peut refaire en lui le projet [de l'autre]. Il y a universalité de tout projet en ce sens que tout projet est compréhensible pour tout homme<sup>47</sup>. » Aussi est-ce, bien davantage que dans leur investissement de la sphère publique, dans le fait qu'elles génèrent du récit et qu'elles réinjectent – qu'elles *inoculent*, dirait mon complice Patrice Loubier – du projet dans la cité, que les pratiques récentes manifestent leur souci de la communauté et trouvent, à mon sens, leur véritable *portée*. Elles offrent en modèle des manières d'être et de faire qui ne sont pas techniques, mais maïeutiques<sup>48</sup> ; elles montrent en fait que notre besoin de *transport*, de *projection* est intimement lié à « une exigence d'*accueil*<sup>49</sup> » – à une recherche de *potions*, dirait le petit garçon. *Entre* les deux, non pas nulle part mais précisément dans la jouissance du récit comme de la danse, logent nos premières utopies.

Le prof de philo, en fin de vie :

« Comme tu vois, [...] je pense toujours que ça va se terminer là et point final : quand on est mort, c'est comme... on est bel et bien mort.

Mais ce que je comprends chaque jour, chaque minute un peu mieux, c'est qu'il nous faut tout bonnement accomplir avec intensité et ferveur ce qui nous tient à cœur, travailler fort et sans relâche à ce qu'on croit pouvoir réaliser de mieux, éviter de perdre notre temps à ne rien faire de bon pour personne, et mettre à profit généreusement, vigoureusement, farouchement, le moment qui passe.

C'est tout, en somme.

Mais tu sais, *c'est beaucoup* – beaucoup plus qu'on ne croit<sup>50</sup> ».



- 1 Dialogue entre Albert Jacquard et Ludovic, un élève de l'école primaire la Tourterelle de Brossard, Québec, repris librement de Valérie Dufour, « Le mercredi, on philosophe ! », *Le Devoir* (Montréal), 22 octobre 2001, p. A4.
- 2 Pierre Bertrand, *Éloge de la fragilité*, Montréal, Liber, 2001, p. 149.
- 3 Juan Miró, « Notes, 1940-41 », *Joan Miró : écrits et entretiens*, présentés par Margit Rowell, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1995, p. 186-187. C'est moi qui souligne.
- 4 P. Bertrand, *op. cit.*, p. 137.
- 5 « L'art est fondateur d'existences et producteur de possibilités de vie, par l'intermédiaire des informations qu'il délivre et qui informent notre comportement. » Nicolas Bourriaud, *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999, p. 140. Tout l'ouvrage de Bourriaud est d'ailleurs consacré à la figure de l'artiste moderne et aux « possibilités de vie » qu'il produit.
- 6 *Ibid.*, p. 182.
- 7 En effet, comme le rappelle P. Bertrand : « Créer est en soi libérateur et se suffit à soi-même. Le créateur n'a pas besoin de connaître ou de comprendre ce qu'il crée. » *Op. cit.*, p. 162.
- 8 L'œuvre était récemment projetée dans l'exposition qui lui empruntait son titre, *Projects for a Revolution*, organisée par le commissaire Jan-Erik Lundström et présentée dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal 2001.
- 9 J'emprunte le terme au collectif International Virologie Numismatique, qui l'emploie pour définir sa « structure organisationnelle ».
- 10 Jan-Erik Lundström, « Projects for a Revolution », dans Marie-Josée Jean, dir., *Le pouvoir de l'image : Le Mois de la Photo à Montréal 2001*, Montréal, VOX, centre de diffusion de la photographie, 2001, p. 176.
- 11 « Qu'on mette un terme à ces divagations : une stagnation totale s'ensuivrait. Nous n'agissons que sous la fascination de l'impossible : autant dire qu'une société incapable d'enfanter une utopie et de s'y vouer est menacée de sclérose et de ruine. La sagesse, que rien ne fascine, recommande le bonheur donné, existant ; l'homme le refuse, et ce refus seul en fait un animal historique, j'entends un amateur de bonheur imaginé », explique Emil Cioran. « Ce que je sais, ce que tout le monde sait, » remarque-t-il encore plus brutalement, « c'est qu'une situation comme la nôtre ne se laisse pas supporter indéfiniment. Au plus intime de nos consciences, un espoir nous crucifie, une appréhension nous exalte. » Et, enfin : « Se manifester c'est se laisser aveugler par une forme quelconque de perfection : il n'est pas jusqu'au mouvement comme tel qui ne contienne un ingrédient utopique. Respirer même serait un supplice sans le souvenir ou le pressentiment du paradis, objet suprême – et pourtant inconscient – de nos desirs. » Cioran, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 53, 1960, respectivement p. 100, 21 et 129.
- 12 *Ibid.*, p. 106.
- 13 *Ibid.*, p. 106.
- 14 *Ibid.*, p. 12.
- 15 Georges Jean, *Voyages en Utopie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 19.
- 16 *Ibid.*, p. 112.
- 17 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 4, 1976, p. 520.
- 18 L'œuvre a été présentée par le Public Art Fund dans l'arsenal du 69<sup>e</sup> régiment américain, au coin de Lexington Avenue et de la 26<sup>e</sup> Rue

à New York, du 15 juin au 10 juillet 2000. L'installation produite par Artangel à Londres et le Museo Nacional centro de Arte Reina Sofia de Madrid avait précédemment été présentée à Londres, Manchester et Madrid.

- 19 Jamais réalisé, le monument de Tatline, dont la maquette a été produite en 1919-1920, se voulait une célébration héroïque des idéaux de la Révolution. À l'esthétisme propre à la société capitaliste révolue, il opposait un art socialiste, appliqué à la vie à des fins matérielles et purement fonctionnelles.
- 20 Ilya et Emilia Kabakov, « Foreword to the Installation », dans *The Palace of Projects: 1995-1998*, Londres/Madrid, Artangel/Museo Nacional centro de Arte Reina Sofia, 1998, n.p.
- 21 « 8. Trust of Others », *ibid.*, n.p. Traduction libre.
- 22 « In all the projects of this type exists the idea of freedom and the expansion of social or personal opportunities [...] », « Foreword », *ibid.*, n.p.
- 23 « Foreword », *ibid.*, n.p. C'est moi qui souligne.
- 24 Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme* (1946), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 284, 1996, p. 30.
- 25 P. Bertrand, *Éloge de la fragilité*, *op. cit.*, p. 182.
- 26 I. et E. Kabakov, « Foreword », *op. cit.*, n.p. C'est moi qui traduis.
- 27 *Ibid.*, n.p. C'est moi qui traduis.
- 28 Pour une réflexion plus approfondie sur cette question de la « désautorisation », voir le texte du duo d'artistes Doyon/Demers dans le présent ouvrage.
- 29 P. Bertrand, *op. cit.*, p. 163. Ou, autrement, Cioran : « [L'homme] aime la tension, le perpétuel cheminement : vers quoi irait-il à l'intérieur de la perfection ? », *Histoire et utopie*, *op. cit.*, p. 132.
- 30 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 438.
- 31 Le spectacle, produit par Les Ballets C. de la B. de Bruxelles, était présenté du 3 au 6 octobre 2001 à l'Usine C., à Montréal, dans le cadre du 10<sup>e</sup> Festival international de nouvelle danse. De Smet assurait la création de ce projet de recherche avec Nunno Bizarro, Mette Edvardsen, Eva Meyer-Keller, Ivana Müller, Tony Chong, Alain Francoeur, Marc Parent et Jean-Pierre Côté.
- 32 Texte du livret.
- 33 En direct sur le moniteur de droite et en différé sur le moniteur de gauche.
- 34 Texte du livret.
- 35 Le titre 9 x 9 faisant référence aux 9 créateurs se « transformant », lors du spectacle, en 81 danseurs, l'idée d'une telle expansion mathématique n'est pas que pure projection.
- 36 Texte du livret.
- 37 Je ne donne ici que quelques exemples des dizaines de phrases récitées par les danseurs. Dans l'ordre, les slogans de Sony, Mercedes-Benz, L'Oréal, Kodak, Pharmacies Jean Coutu, Hitachi, Hugo Boss et Bell.
- 38 Henri Lefebvre, *Vers le cybernanthrope* (1967), Denoël-Gonthier, 1971, p. 27, cité dans N. Bourriaud, *Formes de vie*, *op. cit.*, p. 154. C'est moi qui souligne.
- 39 N. Bourriaud, *ibid.*, p. 165.
- 40 J.-P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, *op. cit.*, p. 46. Et, dit encore le philosophe, « en se choisissant [l'homme] choisit tous les hommes. En effet, il n'est pas un de nos actes qui, en créant l'homme que nous voulons

être, ne crée en même temps une image de l'homme tel que nous estimons qu'il doit être », p. 31-32.

- 41 Texte du livret. C'est moi qui souligne.
- 42 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 471.
- 43 P. Bertrand, *Éloge de la fragilité*, *op. cit.*, p. 198.
- 44 Danièle Sallenave, *Le don des morts*, Paris, Gallimard, 1991, p. 185.
- 45 *Ibid.*, p. 185.
- 46 M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 476.
- 47 J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 60-61.
- 48 Merleau-Ponty : « La construction est un geste, c'est-à-dire que le tracé effectif exprime au dehors une intention » ; « [...] toute conscience comme projet global se profile ou se manifeste à elle-même dans des actes, des expériences, des "faits psychiques" où elle se reconnaît. » *Op. cit.*, p. 442 et 486.
- 49 D. Sallenave, *op. cit.*, p. 112.
- 50 « De l'existence et de sa fin », dialogue avec Jean Papineau reconstitué par Laurent-Michel Vacher dans *Dialogues en ruine*, Montréal, Liber, 1996, p. 87.





# TRADUCTIONS / TRANSLATIONS

## INFILTRATION ENTERING PUBLIC SPACE

SERGE LE SQUER

### INFILTRATIONS URBAINES

A simple rerouting of road signs, of pedestrian crossings left undone: Serge Le Squer's *Infiltrations urbaines* dotted SKOL's neighborhood very discreetly, planting light incongruities in the urban and daily network. Mimetic illicit gestures, these semi-crossings were nevertheless gestures of resistance to the normalization of existence. The poetic weight of these bridges thrown onto the road both asked questions of the public and invited them to practise risk and investment of the self.

### TO TAKE PLACE, TO DISAPPEAR: ON CERTAIN SHIFTS BETWEEN ART AND REALITY

BY PATRICE LOUBIER

For a year or two, he toyed with the vast and vague project of becoming President of the Republic. . . . The key, he repeated, was to spread his name around. . . . The best would be to become a part of the imagination of a great number of people in the most subtle and enigmatic way. Macedonio decided to make the most of his unusual first name. So my sister and some of her friends wrote the name "Macedonio" on little pieces of paper or scraps of cardboard and carefully forgot them in pastry shops, on the sidewalk, in cloakrooms, and in movie theatres.<sup>1</sup>

To clearly describe the spirit animating a wide range of practices nowadays, one has to talk, I believe, about a desire for the real—and moreover, about a very concrete wish for art to *take place*. That artists now generate their actions in the centre of an economic universe, in interpersonal exchanges, or within a sociopolitical reality should not come as a surprise after a century that, from the avant-garde to conceptual art, has seen an increase in forays outside the museum walls and the development of greater indeterminacy in the form of the art object. Indeed, although the real has always been a part of the theme or content of work, today it is in the process of becoming an actual material, in the fullest sense of the term—material that the artist manipulates, plays with, and creates signs with. This has perhaps resulted in the unexpected look of recent projects: the tune of a love song taught to a flock of birds; a refugee camp set up in downtown Montreal; a

mere lost object; citizens willingly being touched; the prototype of a clinic for women from countries where abortion is prohibited, operating in international waters.<sup>2</sup>

Other than this protean nature, what is clear is the acuity with which these projects tend to exist concretely in an enlarged reality, beyond the mere mode of representation. In this sense, this phenomenon cannot be confused with the mere classification of ready-made that Ben or Manzoni, as the dignified heirs of Duchamp, would extend to just about everything with the jubilant performativity of a signature: from the expansion of the concept of art, there now emerges the artist's patent exploitation of this new territory. In fact, such a work of the real is an undertaking somehow more delicate than is its mere designation as art (all the more so when it engages people). Thus, it should be considered in light of the decisive role played by *negotiation* in current practice—whether this consists of artists' residencies, interdisciplinary, or the multitude of collaborative forms in which the artist shares the role as author.

Everything seems to be happening as if there were a new order in the shift between art and reality, and this is precisely what this text proposes to examine. The notion of the real is understood here as a field and as an accent—that is, as the *hors-l'art*<sup>3</sup> that the contemporary artist claims and reclaims, and as the *actual* nature of the situation to be lived as it has been demonstrated by numerous projects.

The fact that these practices take place outside the museum is thus insufficient to define the object of this study, given that the space described as "real," understood as a place distinct from those dedicated to displaying art, has long been colonized by artistic creation and the extra muros activities of museology. The contemporary *taking place* of art necessitates above all (and regardless of where the project is presented), that the work be produced as a context or circumstance, and even for it to take up residence in the lived time of a network of human relations (as does the collective Les causes perdues in its *Atopie textuelle*<sup>4</sup> and Devora Neumark throughout her *One Stitch at a Time*). Among other transformations, the art of the real now finds itself rooted in the *situation*,<sup>5</sup> rather than in the *site*, or, as Nicolas Bourriaud writes, it is passing from *in situ* to *in socius*; consequently, commensal practices, eminently effective, tend to blend in with life in proportion with this effectiveness.

Of course, it is tempting to recognize—in this dialectic in which art disappears by seamlessly melding with the reality that it has transformed—the resonance of the historical avant-garde. Moreover, this is certainly the aim of many practices, following the "new genre public art,"<sup>6</sup> which see artistic activity as a tool of social intervention. Here, the public is no longer a mere spectator, but becomes partici-

pant and subject in projects of civic pedagogy and collective activism. There is indeed a similar inflexion in the new forms of the movement, in which the creation of the object suggests the increasing role of prior exchange between the artist and the host community.

However, focusing on this kind of obvious engagement does not allow for an understanding of the relationship with the world shared by many current practices; in fact, it negates the specificity of the historical moment of which their emergence is a part, specifically where this concerns the *tangential relationship* with the politics that define these practices. Avoiding univocality in both their engagement and their freedom from having a hold over the real, these practices concede from the outset to the relative impact of art and reactivate its critical function on a micropolitical scale.<sup>7</sup> The artist no longer claims to shed light on a coming utopia, as in the heroic age of demonstrations; instead, the commensal deals manifestly with the present, living with the other in the temporary glow of an “augmented reality,”<sup>8</sup> fabricated by artists from the world as they find it.

As Nicolas Bourriaud posits,<sup>9</sup> this is one of the aspects of the strength of relational art: art that works in the wings of interstitial communities created by means of protocols of exchange, encounter, game, or transaction. In particular, among the commensal practices considered in this volume, recall projects by Martin Dufrasne,\* Iwona Majdan,\* Massimo Guerrera,\* Diane Borsato,\* and *Théorème des Sylvie* by Sylvie Cotton.

Uniting critical function and humorous/playful recreation, the concept of the *manoeuvrer*, highlighted in the early 1990s by the collective Inter/Le Lieu, is also a relevant framework for considering current practice.<sup>10</sup> If the creation of *Territoires nomades*<sup>11</sup> or the 1997 symposium *20 000 lieux sur l'Eske* in Amos seem accomplished, the work of Guy Sioui Durand<sup>12</sup> demonstrates that the *manoeuvre* is rooted in a well-established tradition in alternative art in the province of Quebec, particularly by the interventions of Atelier Insertion of Chicoutimi.

Yet another possible entry point for understanding this *hors-art* is the generalized importation of techniques and methods from fields other than art, with which the artist may become a pollster or tutor for painting by elephants (Komar and Melamid), a scientist (Carsten Höller), a second-hand-goods dealer (Christine Hill), a counselor (Valerie Lamontagne in *Bunny Advice*), or a documentarist (Raphaëlle de Groot). The eloquent image of this free-trade practice is the widespread “entrepreneurial mimetism” in which the artist undertakes to offer a service or product in a small-scale exhibition (as in Fabrice Hybert’s 1995 *Hybertmarché*), or on a larger functional scale (for example, the Mejor Vida Corp., the Web site<sup>13</sup> launched by Mexican artist Minerva Cuevas). Another sign of this phenomenon is the taking up of social causes by artists (see the Vancouver trio Ladies’ Afternoon Art Society\*).

In an attempt to acknowledge this newly developing field, I think it is appropriate to pick up the thread common to all these practices, which is their *furtive dimension*. I will start with “mimetics,” the strategy used by several artists working in public spaces. Other practices infiltrate *lived*

*time* more than they do *space seen*; for lack of a better term I call these “inoculations,” because of their sporadic nature and their ability to propagate well beyond the initial action of their instigator. Finally, I will examine the activities of certain artists, which are completely ambiguous both *for* the art world and *in* the larger social sphere. The constellation I am sketching out aims less to establish the meaning of current art practice in general categories than to propose an ad hoc cartography from which we can reflect upon a phenomenon that I believe warrants closer examination.

### Mimetics

In some ways, there’s nothing new about the furtive quality examined here: it is found in the mimetic dimension of several *in situ* projects from the last few decades, such as Daniel Buren’s unauthorized poster and Jenny Holzer’s LED signs. Here, the exact nature of the intervention and its integration into a given context have the effect of camouflaging its status as art (at least in the eyes of the unsuspecting public). Since it mimics or uses some element of the urban space as a vehicle and is presented without title or signage, the work may not appear as art, but plays with its ambiguous status to prompt the spectator into the game of attentive observation and gently brings about the shiver of surprise resulting from its unexpected appearance.

However, in many recent practices this mimetic strategy is deliberately exploited as a strategic factor in determining the relationship between the work and the context of its reception. Hence the unique “mode of presence” of several recent projects, the distinguishing components of which are evident in their statements (in fact, Marc-Olivier Wahler, in his commentary on *Transfert*—held at Bienne, Switzerland in 2000—spoke of an “aesthetic of the furtive.”<sup>14</sup>) The furtive work is, at first, noticed only by chance, for example on a walk (Catherine Grout, Marie Fraser<sup>15</sup>); it is initially understood as an anomaly that breaks with the familiarity of a site, albeit discreetly. Paul Ardenne<sup>16</sup> refers to it as “inorganic,” as it does not stem from a need for entertainment; rather, it participates in an aesthetic of hindrance opposing its inertia with the efficient transparency of all-communication. In this regard, the furtive work is a kind of hiatus of lived time—indeed, a source of wonderment (Suzanne Lacy<sup>17</sup>). Sharpening our attention, it can even lead us to find art gestures in everyday uncommon sights: such was the case when the (involuntary? premeditated?) tautology “sidewalk” appeared stenciled on the sidewalks of the Plateau-Mont-Royal in the fall of 2001. Whatever the nature of the intervention, our relationship to the real is invigorated by the fiction that we momentarily project onto the world. A pure, sudden appearance—such is the defining characteristic of the furtive work, examples of which can also be found in the realm of media; witness *Surface Sourire*,\* a video by Sylvie Cotton broadcast anonymously, without titles or clue as to its origins, on Télé-Québec, reactivating the tradition of “media break-ins.”<sup>18</sup>

Indeed, the furtive intrusion tends to put the finishing touches to the mimetic integration of *in situ* work by confining it to visual silence. In her book on public art,<sup>19</sup> Catherine Grout considers the experience that gives rise to the discovery of this kind of work by looking at a sculp-



ture by Bogomir Ecker presented in the 1998 Enghien-les-Bains biennial. *Territory B* was a little aluminum cone, set on the sidewalk and surrounded by tiny barriers. The unusual quality of this object, apparently without function, was balanced with a material and placement that suggested urban building. Grout argues that the interesting aspect of this work was found not so much in its visual or material aspects, which were fairly ordinary, as it was in the strangeness of its presence in the site, at once discreet and ambiguous.

Gently beckoning our attention, but always blending into the urban décor . . . disturbing, but just barely: the furtive work fits into the environment more than it imposes itself upon it as rupture or marked displacement.<sup>20</sup> Tadashi Kawamata's *Field Works*—precarious arrangements of scrap materials, hardly distinguishable from an ordinary pile—illustrate this principle well: to produce a form that appears in the urban landscape only to be immediately reabsorbed into it as soon as it is seen by some passerby. This precarious balance negotiated between distance and discretion could be described as a silent intensity. The resulting alteration of the environment, in its very subtlety, requires a moment of accommodation in order to be perceived and appreciated—a condition privileging from the outset the population that regularly uses the site, which itself is rendered more apt to withstand interference—indeed, assimilated (if not cultivated) in time.

These observations seem to suggest the fundamentally and profoundly ambivalent nature of these works: a presence that stubbornly, persistently, doggedly *exists*, all the while passing unperceived, at once hidden and revealed, as a monad hiding out in the very heart of the exteriority of the world. It is indeed tempting to read into this the reflection of contemporary subjectivity, at a time when urban populations are increasingly susceptible to atomization and globalization of the social realm. There appears to be a cloud of elementary particles attracting and respecting one another, oscillating between the attraction of dependence on the other and the maintenance of autarchy while trying to construct a precarious being-together by incorporating into plural and fluid communities.

In the elementary fact of mere existence heightened by these furtive intrusions, there is also the assumption of attaining a *surreptitious durability*, as if the discretion of these clandestine hosts granted them the longevity of a monument. Along these lines, consider the dozen grave-stones scavenged from a mason and deposited in Montreal parks by Devora Neumark in 1992. They lived on in their adoptive sites for several years, (in fact there is still one in Norman-Bethune Park, on Maisonneuve Boulevard). Appropriately documented in the artist's dossier under the title *Indices fragmentés* [Fragmented clues/indicators] and thereby granted status, implicit at least, as a work (or, to use George Dickie's term, as a "candidate for aesthetic appreciation"), the operation was nonetheless, originally an individual initiative, produced independently of any event or exhibition.

Thus, by minimizing the *exhibition* of her gesture, Neumark found herself differentiating its reception, putting in parentheses (at least temporarily) the status of *artist's production* that would otherwise have been assigned

to it. This method of working stems from the very nature of this artist's project. If we can discuss this gesture, if we can talk about it as a work, it is evidently because Neumark partially revealed the secret aspect of her gesture. Indeed, this case prompts reflection upon all the probable interventions that remain unknown to us because of the anonymous status of their makers, or because they are made by persons operating outside the world of art. Conversely, these initiatives, as soon as they are known, may find themselves incorporated into theoretical or critical discourse (consider the fine example of work by Rocky, integrated into the *off/site@toronto* event).

Furthermore, these works often make use of a more or less clandestine appropriation of public space, the furtive element typifying both the mode of execution and the result of the gesture itself. Jochen Gerz's *Monument against Racism* began as an illicit, anonymous activity, before receiving the approval of the state and becoming an official commemoration. With the help of a group of students, the artist spirited away the cobblestones of a central corridor in Sarrebrück and replaced them with others bearing the name of the 2,243 Jewish cemeteries in Germany at the start of the Third Reich.

*Comme un poisson dans la ville* [Like a Fish in the City], Gilbert Boyer's 1988 project, also produced independently of any participation with an art event, constitutes yet another strong illustration of current mimetic practice. The piece consists of a dozen marble plaques on which Boyer had engraved short poetic texts of his own composition and which he had installed on buildings in Plateau-Mont-Royal and Little Burgundy in the fall of 1988, in agreement with the buildings' owners that the plaques should remain installed for a certain period of time. To fully allow for the poetry and mystery of these new "residents" and to allow the neighborhood residents and passersby discover them by chance, Boyer published news of the work only a few months later. In the interim, the daily *La Presse* published a photograph of the plaques to illustrate their mysterious appearance. Even if they had been signed and had conformed to the expected decorum of public art, it was immediately evident that this was not a case of mimesis of official commemoration as vehicle for personal voice, the immortalizing of a personal souvenir or the fleeting impression linked to the site, as much as it was an event of collective history.

Clearly, the integration with the site must still occasion a *displacement*, tenuous though it may be, the only definitive means for catalyzing a new relationship with the milieu. Projects like those by Serge Le Squer\* and the Atelier SYN-\* demonstrate this narrow compromise between necessary mimesis of insertion (the *sine qua non* for the gesture's success<sup>21</sup>) and the necessity for minimal rerouting of the environment by the instigators of the act.

In contrast with these long-term projects, other actions make use of a shorter period, such as the work of Montrealer César Saez and the sound interventions of Jocelyn Robert (for example, *Les Pièges à voix*<sup>22</sup>). Somewhat mischievous, building on the untimely astonishment that they provoke as well as on the comical or enigmatic incongruities of their very presence, these actions are close to what Alain-Martin Richard describes as "manoeuvres



by immixtation.” With deadpan humour, Christy Thompson in *Good for You* (from the *off/site@toronto* event) distributed a hundred little trophies inscribed with the message “Good for You” throughout Toronto’s downtown.<sup>23</sup> As the dissemination of discreet objects, and with an undeniably comic aspect and closeness to her approach—that of an object that one can manipulate, even carry—Thompson’s work bears a pragmatic strategy that is indeed quite fresh.

### Inoculations

To these essentially sedentary infiltrations of public space, modeled largely on urban construction or signage, can be contrasted another type of intervention or work, the mobile framework and tenuous nature of occurrence of which are inoculated with the very reality of lived circumstances.<sup>24</sup> In this category are the bookmarks that Devora Neumark has been inserting since 1997 into books in libraries and bookstores that she visits (*marked like some pages in a book*); Mathieu Beauséjour’s Canadian banknotes marked with the *Survival Virus de Survie* and put back into circulation over an eight-year period; the series of cards distributed by Germaine Koh and Sylvie Cotton: so many signs to marvel at, so many little objects to carry with you, so many potential vehicles through which the work is produced throughout the course of its progressive dissemination.

An intervention by Diane Borsato in early 2000, *The Embroidery Bandit*, is a perfect example. Pretending to try on clothes in different stores, the artist instead sewed tiny embroidered flowers into the insides of pockets or linings. The clothes were then returned to the racks, so effectively, in fact, that a dozen of these little flowers were put into circulation. Not only does the artist hide to commit her gesture, but the intervention itself is hidden to better delay its discovery (such that it will be the eventual owner of the item of clothing who discovers the gesture, and not a store employee). This “gift of break and entry” is clearly offered even without the knowledge of its recipient (thus depriving him or her of any possibility of returning the gesture). Its altruistic aspect, an essential part of Borsato’s practice—a project on the quest for affection, connection, and comfort sought by the contemporary citizen—does not exempt it, however, from the disturbing connotations that such an intrusion may raise.<sup>25</sup>

Following the example of the mimetic work described above, these projects appear by chance—although here, chance is that of the daily gestures of life (flipping through a book in a bookstore, getting dressed, getting change following a purchase), more or rather than that of the spectacle of a walk. Furthermore, while the in situ work remains dependent on the visual, which it reaffirms while playing with it, these practices of inoculation, close to the manoeuvre, consist more in *protocols of intervention*: each time, a given quantity of elements is distributed in a space-time, according to a particular strategy of insertion, and is destined to burst spontaneously onto the scene of lived experience.

Leaving behind the collective visibility of in situ work, inhabiting the universe of objects rather than that of places, these interventions address themselves to a knowing public only indirectly. They aim to surprise their au-

dience in the midst of their everyday circumstances, which also locates them at an intimate and community scale. And although when individually considered, their effects appear evanescent, this does not diminish the freedom with which the authors of these gestures turn the real into a space of play and creation in an undeniably subversive manner.

Finally, there is the affinity that these practices share with the donation to the stranger that Jacques T. Godbout<sup>26</sup> associates with industrialized society: artists act alone, reckoning that their gesture will have an anonymous, differentiated and in absentia effect on a community of virtual strangers and will be constantly reworked by the uncertainty of the encounters to which they open up their work. From this, we can conclude that inoculation combines the principle of the bottle at sea with the principle of the ambush.

Donation, community: these terms suggest that furtive interventions are not that different from relational practice: they demonstrate a common will to disrupt the compartmentalization of social life through the creation of interstices and passageways.

Whether it consists in an artifact or a situation of exchange with the other, each time it banks on the creative virtuality of the status of stranger. From an ethnological point of view, these practices may be seen as a desire to reinvent an orality that in traditional societies was assumed by persons such as the *quêteux* of Quebec’s past, who were welcomed for the stories, songs, and news that they possessed and exchanged for hospitality. The leitmotif of the visitor that appears in an increasing number of current practices—whether the role is played by the artist (Madeleine Doré travelling across Canada for one year, being billeted here and there, in *Bonheur d’occasion*; Devora Neumark\* becoming a travelling seamstress in *One Stitch at a Time*), or by the spectator, who may be invited into such works as the *Bed and Breakfast* run by Claudine Cotton during her residency at the 3<sup>e</sup> Impérial in Granby, or Jean-François Prost’s *Chambres avec vues*—seems to indicate the desire to get back in touch with a “common life” that now feels threatened.<sup>27</sup>

### Chameleons

For artists like Matthieu Laurette and Gianni Motti, the furtive dimension is less about the action itself (which requires media visibility) than about its status. The artists set their work in motion by playing with pre-existing social structures that they borrow, ready-made, from the real. For example, Laurette takes the famous “satisfaction guarantee,” meant to reassure the customer, literally, elaborating an entire system for subsistence with refundable products off the market. In the *Apparitions* series (1993–95), Laurette attends the taping of or participates in television game shows; his presence, completely sincere on the surface, is later broadcast as an artist’s performance, announced in press releases. Undoubtedly, the current success of his work, other than the relevance of his project (to the consumer society, television spectacle, definitions of citizenship, etc.), lies in the fact that it is equal parts symbolization and concrete activation. Laurette explains in an interview that his project “must be validated on every level, in artistic discourse and a directly practical



discourse. The showroom *Mangez remboursé* [Money-back Meal] in Paris was both an exhibition and a real information site.<sup>28</sup> In fact, his refund system, while having become artistic performance—that is, appreciated in the context of a *representation*—does not cease to be concretely proposed as an efficient formula that anyone can use. While Laurette can be defined as an artist by *offering up for viewing* his televised performance or the clever use of refund guarantees as *forms* that can be aesthetically appreciated, these forms are nonetheless devices from the very real market or entertainment industry, and they participate in these systems while suggesting all the while a *soft* activism with visible cracks. To paraphrase a formula suggested by Marie Fraser,<sup>29</sup> the artist plays the game while exposing it: he functions as an ironic cog, participating in the machine while threatening it with distanced lucidity.

Gianni Motti's actions, as Marc-Olivier Wahler argues,<sup>30</sup> demonstrate a similar spirit. When, for example, he was invited to do a performance during an opening in Nice, he brought a busload of Japanese tourists to the gallery, thus making each of the groups in attendance the audience of the other. Motti's almost cynical opportunism makes the contemporary media into its accomplice, exploiting them for his own gain while providing them with the eccentricity of their own declarations (for example, claiming as art this natural disaster conveniently covered by the news). Here, the grain of sand is less an obstruction in the machine than the revelation of its very absurdity, or of the inherent possibilities of misappropriation. Unlike those projects passing as classical heirs to the ready-made, Motti's "claims" are made valid not by means of exhibition but by means of their appearance in the press and on television; the field of art is thus deprived of its monopoly on the assignment of status and is instead merely one of many waves of transmission.

Consequently, Laurette's and Motti's practices are interesting as they reveal the state of the contemporary art field. It is particularly relevant that these are, especially in Laurette's case, *practices of existence*. His system of the "money-back meal" was discovered and improvised as a collection of things through which Laurette, hardly a rich man, was able to survive for little cost, and it only later became art. Thus everything happens as if the field of art were now open to "artists without works," to use a term coined by Jean-Yves Jouannais (critical discourse and curatorial practice being used to dealing with these kinds of behaviours and relationships with the world).

This quality of the lived practice is very close indeed to all the lives that have become works, handed down through the memory of literary tradition (here I'm thinking of dandyism or the portrait gallery in André Breton's *Anthology of Black Humour*). Not that Laurette and Motti are trying to ingratiate themselves as characters in a theatricalized existence; rather, the dynamic through which their practices are mediated recalls these predecessors. They share behaviour worked in the context of "real life," which attains the resonance and imaginative force of art only through the context of a distributed text or verbal communication that spreads the effect. In fact, these practices tend to crystallize as corpuscular narratives for improved transmission, as much by word of mouth as by the media. What becomes clear is the importance of the

*anecdote*, in the literary sense of the term, as a stimulus of the imaginary and as an example—a model of which Nicolas Bourriaud finds in stories of the lives of presocratic philosophers.<sup>31</sup>

Therein lie phenomena widely studied in Anglo-Saxon sociology and institutional theory: the capacity for the field of art to respond to works becoming increasingly indistinguishable from the real. From this follows a polarization between the exoteric and esoteric lives of the work, which seemingly exists between two "worlds"—that of a heightened life in which its influence is manifest, and that of a limited community in the eyes of which it is decoded and invested as a sign.



The relation heightened by the real that I have attempted to describe in this text makes the new rules according to which we understand a particular type of contemporary art increasingly evident. It is less a matter of appreciating creations in light of their ancestral disciplines than of becoming witness to (and sometimes the agent of) relations that artists set in motion with the world—the protocol through which they question and mould the real. It follows that many works, by their very structure, evade the accessibility that, until recently, was still inherent to the exhibition, and may be visible only at the core of a site or context where they are invested (or, in other cases, that the exhibition is virtually spread to everyone and throughout everyday life). Herein lies one of the motivating dynamics of art in the twentieth century: the mutual reinforcement of the *disenfranchisement of the museum* and the *enfranchisement of the craft*, culminating in the increasing indeterminacy of the work of the artist. The work, understood according to this paradigm, "disappears" by virtue of the speed of its own liberation in relation to the medium and of the effectiveness of its taking place.

Finally, it is clear that the notion of *play* is appropriate to describe the certain aspects of these practices. This playful dimension contrasts, first, with the seriousness of the engagement of politically oriented art and, more generally, with the mundaneness of the ordinary life disrupted by these interventions. It is also visible in the lightness of the means of action, the casualness of the gesture. These projects could equally be described as veritable tricks played at the expense of the other. The notion of play also brings us to consider the *pleasure* that these gestures bring their instigators: the pleasure of removing oneself from the universal obligation to always make sense, of turning the idea on its head, of tasting a certain freedom or gratuitousness, of reaching the other on one's own terms. This pleasure principle does not necessarily extend to more overtly critical or dissident projects such as Critical Art Ensemble or the Surveillance Camera Players,<sup>32</sup> in which the aspect of pleasure is less present.

Such a *sly* spirit proves quite different in the artistic practice whose goal is efficacy in the political arena. In such a practice is found is one of the forms of false reserve according to which what Michel Maffelosi<sup>33</sup> calls "the social" accommodates the vagueness of life and ensures its endurance by subtracting daily lived experience from the framework of ideology hanging over it. In fact, it is pre-



cisely in constraining a part of the real to the rules of a completely arbitrary game, proposing that the other invent alongside them this precarious interstice of lived make-believe, that the artist liberates some circumstance from the effective hegemony. There is nothing frivolous in this apparently casual gesture: indeed, it is up to us to find in it an invitation to an improved life—something along the lines of cheerful acceptance of the profound relativity of the real.

1 Jorge Luis Borges, "Macedonio Fernandez," in *Jorge Luis Borges* (Paris: Cahiers de L'Herne, 1964), 68–69. [Our translation]

2 To cite only a few recent examples. In order: work by Carsten Höller, *l'Action Terroriste Socialement Acceptable*, Germaine Koh, Diane Borsato, *Atelier van Lieshout*.

3 This term is Paul Ardenne's—his work has been ground-breaking in this field. See "Le brouillage des représentations," in *Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du vingtième siècle* (Paris: Éditions du Regard, 1997), 279–311, and P. Ardenne, Pascal Beausse, and Laurent Goumarre, *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience* (Paris: Éditions Dis Voir, 1999).

4 Projects marked with an asterisk are presented in detail elsewhere in this volume.

5 In her history of the transformation of the notion of *in situ* from the 1960s to the 1990s, Miwon Kwon considers the issue in terms of "discursive formation." See "One Place After Another: Notes on Site Specificity," *October*, no. 80 (Spring 1997): 85–110.

6 See Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995), and Mary Jane Jacob, *Culture in Action* (Seattle: Bay Press, 1995).

7 See P. Ardenne and Christine Macel, *Micropolitiques* (Grenoble: Centre national d'art contemporain—Magasin, 2000).

8 To use the lovely term coined by Doyon/Demers (see the text by this duo, elsewhere in this volume).

9 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Dijon: Presses du réel, 1998).

10 See the definition provided by Alain-Martin Richard in his 1991 "Matériau manœuvre : énoncés généraux," considered elsewhere in this volume.

11 See: Collectif Inter/Le Lieu, *Manœuvre nomade* (Quebec City: Inter Éditeur, 1995).

12 See: Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative: réseaux et pratiques d'art parallèles au Québec 1976-1996* (Quebec City: Inter Éditeur, 1997).

13 <http://www.irational.org/mvc/english.html>

14 Marc-Olivier Wahler, *Transfert* (Bienne: Transfert, 2000), 10.

15 Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art* (Paris: L'Harmattan, 2000); Marie Fraser, "Sur l'expérience de la ville," in M. Fraser et al., *Sur l'expérience de la ville* (Montreal: Optica, 1999).

16 P. Ardenne, "L'art inorganique et la ville contemporaine," in *L'art dans son moment politique : écrits de circonstances* (Brussels: La lettre volée, 1999), 249–63, as well as his text in this publication.

17 S. Lacy, "Seing Mud Houses," in Kym Pruesse (ed.), *Accidental Audience: Urban Interventions by Artists* (Toronto: off/site@toronto, 1999), 69–74.

18 According to the term coined by Shu Lea Shang, as quoted by S. Lacy in her introduction to *Mapping the Terrain*, 26.

19 C. Grout, *Pour une réalité publique de l'art*.

20 This is how I understood the term *commensalism* in reference to Buren's *in situ* work, which make use of a site without imposing a marked metamorphosis upon it, in contrast to the more overt interventions of a Christo, for example. See P. Loubier, "Du ready-made inversé chez Daniel Buren," *Imposture*, no. 6 (1993): 6–13.

21 M.-O. Wahler's term; see Wahler, *Transfert*.

22 "Voice Traps"; Jocelyn Robert, "Les Réseaux 3 : Pièges à voix," *Inter*, no. 51 (1991), xiv.

23 See: K. Pruesse (ed.), *Accidental Audience*, 54–55.

24 For more information on the practices discussed in this section, see my recent article, "Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles," *Parachute*, no. 101 (2001): 99–105.

25 For a discussion of this project, see: P. Loubier, "Un art à fleur de

réel : considérations sur l'action furtive" from the conference *Les nouvelles tendances en art alternatif et leurs discours*, in the forthcoming *Inter*, no. 81 (2002).

26 Jacques T. Godbout and Alain Caillé, *L'esprit du don* (Montreal: Boréal, 1992).

27 For a well-rounded discussion of this project, see Léon Bernier, "Le public artistique, une œuvre de création," *Possibles*, vol. 23, no. 4 (Fall 1999): 94–102.

28 Matthieu Laurette, "Économies parallèles," *Blocnotes*, 15: 49.

29 M. Fraser, *Le ludique* (Quebec City: Musée du Québec, 2001).

30 M.-O. Wahler, "Gianni Motti : au-delà du réel," *Artpress*, no. 268 (May 2001): 45–50.

31 N. Bourriaud, *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi* (Paris: Denoël, 1999).

32 Examples include running an electric train in a public space (CAE), playing short theatre scenes in front of public surveillance cameras (SCP). See Critical Art Ensemble, <http://www.critical-art.net>, and the Surveillance Camera Players, <http://www.notbored.org/the-scp.html>.

33 See especially *La conquête du présent : pour une sociologie de la vie quotidienne* (Paris: Desclée de Brouwer, 1998 [1979]).

Translated from the French by Janine Hopkinson

## SE FAUFILER, S'ÉCLIPSE

PAR GERMAINE KOH

1. Souvent, la meilleure chose est de disparaître. Passer inaperçu. Il y a plusieurs façons d'y parvenir. Tu peux te faire le plus petit, le plus silencieux ou le plus transparent qu'on puisse imaginer. Ou tu peux te trouver partout, disséminé à travers le monde. Tu peux devenir si léger qu'ils se demanderont si tu as jamais été là. Tu peux te transformer en fumée.

Tu peux t'en aller. En faire un cas. Même en faire un plat. Ils se demanderont où tu vas. Il voudront t'accompagner.

2. Quelquefois quand même, il est bien de rester dans les alentours.

Il leur semblera peut-être que tu ne fais pas grand-chose. Tu voudras simplement t'asseoir et regarder. Tu recommenceras le même geste encore et encore. Tu déplaceras les choses d'un endroit à l'autre ou tu les démonteras pour les remettre ensuite presque exactement dans leur état originel. Les gens penseront que tu es inoffensif ; ils te laisseront te débrouiller. Laisse-les te sous-estimer.

Tu as le loisir d'attendre le bon moment. Prends ton temps. Cède le passage.

3. Observe la disposition du paysage ; prends connaissance de ce qui t'entoure. Chaque élément pourrait y être signifiant. Il est utile d'étendre, de disperser. Maintiens le plus de points de contact possible. Plus tes moyens seront ordinaires, plus large sera le territoire couvert.

Regarde autour de toi. Tu découvriras que plusieurs objets peuvent devenir autant d'outils. Examine-les attentivement. Ils te renseigneront sur les lieux qu'ils occupent et les gens qui les ont fabriqués. Tu peux aussi enrôler directement la population : elle saura t'orienter.

4. Écoute les histoires locales. Familiarise-toi avec le dialecte de la région. Adapte-toi aux règles et aux coutumes en vigueur.



Tu peux te débrouiller avec très peu.

5. En temps de crise, fais le mort. Bouge si lentement qu'on te pensera inerte. Fais-toi caméléon, impossible à distinguer de ton environnement. Laisse tomber ton identité, choisis l'anonymat. En travaillant sans être aperçu, tu peux apporter des changements modestes qui se cristalliseront. Même presque invisibles, tes gestes auront un effet dans la durée. Il est probable que tu seras oublié.

Demeure silencieux. Demeure fragile. Tends l'autre joue. Capituler est parfois la meilleure façon de s'infiltrer.

6. À d'autres moments, tu dois défendre ton territoire. Mis devant une situation inacceptable, il se peut que tu aies à opposer de la résistance. Apprends à recevoir les coups, à tomber et à rouler. Apprends à être solide et obstiné. Développer une certaine forme de naïveté peut s'avérer utile pour affronter publiquement le monde. Tu ne cherches pas à t'enfuir : il te faut donc aimer la lutte.

7. De temps en temps, il est bon de s'en tenir aux règles. En fait, les procédures en place te laissent souvent faire ce que tu veux.

Quand même, tu ne veux pas mentir. Il n'y a pas de fierté à tirer de la feinte ni d'honneur, du déguisement. Tu ne devrais jamais faire quoi que ce soit sans conviction. Tu peux demeurer silencieux cependant. Tu peux aussi changer de sujet. Tu peux hésiter, être ambigu, équivoque. Garde quelque chose en réserve. Laisse-les essayer de comprendre par eux-mêmes.

8. Tu peux aussi travailler sur l'oubli. Les gens s'inquiètent du fait d'oublier. Ils n'aiment pas sentir que les choses leur échappent : cela retient leur attention. Il est également utile d'évoquer les choses déjà perdues. Elles nous font parfois penser à celles qui sont toujours là.

Porte attention. Demeure sensible. Sois toujours prêt.

Laisse-les s'interroger.

Traduit de l'anglais par Anne-Marie Ninacs

## PUBLIC ART: AMBIGUITY AND CRISIS OF IMPACT

BY PAUL ARDENNE

Of all the art forms invented in the twentieth century, the "artist's intervention" remains one of the most significant. The intervention includes the artist's projection of himself or herself into the public space, the will to be personally implicated in the work, and the use of an aesthetic of sudden emergence. The intervention makes the artist at once social agent and troublemaker.

Nevertheless, in conjunction with the "fashion of art," the late twentieth century tended to trivialize "intervention"-style artistic practices, which were becoming increasingly supported by public agencies. Today, this trend has become widespread. Far from always having a subversive value or being a subversion of democracy, the interven-

tion often represents—other than an example of art's allegiance to an often manipulative officialdom—another incidence of the "social spectacle," in some cases even passing as entertainment.

However, this "organic" interventionist art—expected, unsurprising—is contrasted with an "inorganic" public art form: unexpected, using the urban space as it pleases and representing the attempts made by some artists to escape pedantry and freely take over the city. More than any other, such "inorganic" art raises questions about the space of art and its relation to the public: a relation of attachment, a polemic relation, even a non-relation in which the city-as-a-city becomes at once a problematized and an intensified space through artistic creation.

### Interventionist Art: Historical Markers

As an artistic genre, intervention dates back to the avant-gardes of the early twentieth century. It was anticipated with the Italian futurists in, for example, various public actions orchestrated by Marinetti. These include the publication of the inaugural manifesto of the futurist movement on the front page of *Figaro*, February 20, 1909, and the artists' demonstration, in Milan in 1924, of their support for the founder of futurism, united with fascism, by dressing the Vittorio Emanuele gallery with a gigantic Italian flag. The dada parade in Berlin celebrating the first issue of *Jedermann sein eigener Fussball* (1920) was an early intervention-type formula: a parade of artists with band and dancing, appealing to the public through militant proclamations of an aesthetic/political nature. After October, the spontaneous demonstrations of the Russian avant-garde made use of the principles of artistic intervention and thus contributed to the justification of its existence. The wall decorations, temporary stages in the street, and trains or ships (such as the *Red Star* in 1919–20) decorated with revolutionary figures, which spread across early Soviet Russia, were more than mere bursts of enthusiasm expressing a preference for wide-open spaces over the cramped quarters of the studio. Rather, they were the result of a radical displacement of the ordinary space of artistic work: the studio would henceforth be entwined with the public space where history is played out. Uniting creation and spectacle, the outdoors is conscripted here as the "natural" space of art, in the same vein as the immediate celebration or controversy. It is a milieu in which the physical and symbolic distance between the work and the spectator is abolished (or, at least, noticeably reduced) and the aesthetic of representation gives way to the aesthetic of presentation.

Inheritor of modernity and its innovations, the era of contemporary art has largely appealed to the principle of artistic intervention. From before the 1960s, different kinds of artistic practices in the outdoors formed the prototype of a new kind of artist: a specialist with a thorough understanding of the direct effect, an expert in public manipulation, and the apostle of a culture of impact. Whether I cite (from among countless examples) Dan Graham's cryptic advertising dotted along stacks of *People* magazines (*Figurative*, 1965); Wolf Vostell's organized trips in Cologne and Paris (*Cityrama*, 1962); Günter Brus's parading of his own painted body through Vienna; the seven thousand oak trees planted by Beuys at Kassel in 1977; Gordon Matta-Clark's cut-open apartment buildings;



Pistoletto's zoo parades and "passageway sculptures" from the late 1960s; Christo's wrapping of public sites; and Daniel Buren's "random poster"; indeed, even the widespread phenomenon of the "tag," the signatures unleashed upon the public spaces of Western cities (starting in 1969 in New York)—a similar passion for direct confrontation is at work. It lends credibility to the artistic intervention, which is differently striking from the works gracing the hallowed halls of the art galleries. To be sure, at least one difference between art of the outdoors and art of the indoors is not simply morphological. Inasmuch as it displaces artistic energy from the field of intimacy to that of beaming public presence, the artistic intervention requalifies the role and function of the artist as unexpected missionary of the democratic age: an apostle of social transitivity, the one who brings art to where it has never been before—a place where use or tradition can be confronted.

### Interventionist Art Today, in Its Officialized Mode

With interventionist art now well past the trial stages, its trivialization considerably weakens the real value of impact art—with this casualty, the price to pay for unexpected success: the activist dimension of intervention is converted into entertainment. From being relational or provocative in its polemic mode, interventionist art has become decorative, transformed into an ornament on the art landscape. Starting in the 1970s, every live-art exhibition program had its "artistic intervention" category; the subtext here is that if art is in the streets, in the outdoors, it is necessarily vital and in good health. Soon to be supported to varying degrees by various government agencies, this kind of trend further developed with the institutional integration of art of the 1980s. There were two consequences: first, the proliferation of programmed interventionist art; second, a permissive policy toward requests for, or authorizations of, art originally considered to be resistant or dissident, now being drawn toward cultural animation. Consider the following examples: Wodiczko's public projections, produced in accordance with local authorities; Jenny Holzer's *Truisms* on electronic billboards; Barbara Kruger's posters with their biting content, soon shut away in artist centres. The list is endless: *ex-situ* replaces *in-situ* and becomes a common ground in which the artist's strategy is to get out in order to get back in, as it were—to work deliberately outside the institution in order to attract attention to oneself and use this attention to return to the institution.

To say the least, this movement of integration inevitably produces an opposite effect. As a reversal (what should have captured the real is instead itself captured), this inflexion toward recuperation translates, in the worst case, into the severe diminution of the importance that the media accords intervention and, the least glorious part of the process, the reduction of intervention to its value as a signal. Buren's intervention at Bale, in 1969, in which he chose to exhibit outside the Kunsthalle, where Harald Szeemann had organized *Quand les attitudes deviennent forme* [When attitudes take shape], was a truly controversial proposal. Some thirty years later, in 1997, as part of the Skulpture Projecte in Munster, this artist's intervention was a kind of show: lines of flags hanging above the most heavily tourist-populated artery of this Westphalian city—flags that no one noticed due to their overwhelming similarity to any other festive urban décor. It was an

eloquent indication both of the dilution of the practice of artistic intervention and the artist's fallback position (which one hopes is conscious) onto *offered* territory (rather than imposed on a stubborn, indifferent, or unconcerned collectivity), and of the production of *consenting* (rather than rebellious) and ultimately inoffensive work.

To this practical degradation, one could add the following, resulting from the intensification and the variable geometry of "interventionist" artistic practices: the growing imprecision of the very concept of so-called interventionist art. What do a Jean-Ludovic Kaufner, handing out bowls of rice to passers-by in Bénarès, and an Yves Klein, driving a Monochrome on the roof of his car from Paris to Nice, have in common? Or an André Cadere, using a strange, multicoloured pole to survey the Parisian geography, and an Ernest Pignon-Ernest, drawing bodies lying at the Charonne metro station in commemoration of the hundredth anniversary of the Commune? It is impossible to find convergence among these works; their only commonality is that they use the street or a space outside the gallery walls.

Finally, another point about the degeneration of the interventionist genre is that the very notion of a space of intervention cannot fail to have registered a semantic hesitation ever since the 1950s. From the start, the Kaprow happenings took place either in the public space or in the integrated art space of galleries and museums. That David Hammons chose, in the 1980s, echoing Kaprow, to exhibit both in the gallery and in the street must not be interpreted as a sign that these two *a priori* completely distinguishable territories are equal. Neither of them, however, remains uncontaminated. From now on, the outside for art can become the inside and vice versa—a crossover phenomenon, or topographical overlapping, that intensified the "mode" of art during the 1980s. It reflects a particular regime of existence that presupposes an omnipresence of art (from museum to street to mountaintops, toilet stalls, hotel rooms, public gardens, urban undergrounds, fire stations, etc.). Indeed, the "everything museum" of the 1980s is as much the promotion of a museum with symbolically lowered barriers, open to everyone and everything, as it is the promotion of museographic sections outside the walls or without walls—a kind of museum in the street, where large-scale institutional artistic manifestations with an "interventionist" flavour take place. This kind of leveling out destroys any certainty about knowing where *the intervention should take place* (and where it *really* takes place, the exterior having become the interior). In fact, there no longer is any inside or outside, but given the institutional investment in each topographical territory and the conversion of any and every imaginable place to art, whether these places are open or closed makes no real difference. Witness the appearance of cyberspace in the 1990s, diluting the notion of public space to the point where every space is a public space, or a public space in principle, such that the non-public space becomes increasingly interstitial—even residual. In the end, the impression seems to be (and it is one that any artist who steps out occasionally in the city would gladly get rid of): if interventionist art is an eruption of anything, it's an eruption of its own crisis.



At the same time, the increasing development of an art of mobility informs the crisis in a telling manner. With the 1990s, an intensification of the forms of mobile, transhuman art signalled the fact that the art work is shifting places within its territory. A few examples from among many include Carsten Höller's *Booster*, a lid on a three-metre-high trailer pulled by a motorcycle; the famous *Aerofiat* by Alain Bublex; Marc Boucherot's self-service motorscooter; and Francis Roche's bicycle pulling a mini-house covered in mirrors reflecting the urban landscape. This use of art-in-movement demonstrates two things: first, that the space of art is lost, or at least is continuously in motion, it has become an unlocalizable place; secondly, that the work itself does not adhere to a precise and designated location, but reflects the nomadic condition of the contemporary individual, defined not by sedentariness but by provisional movements, travels, and pendulum-like displacements: home—work or home—shopping location.

The practical and symbolic devaluation of interventionist art has not reduced the desire for "art outdoors" in the slightest. This prolonged desire, itself understandable, is the desire to repeatedly play the exciting role of "the Artist in the City." It is an ambiguous role, exercised in a landscape that has become increasingly consensual. Because what has changed (whether the artist of social intervention—who doesn't necessarily see himself or herself as being duped by the system—admits it or not) is the very state of reception of interventionist art. The former art of immediate expression is willingly mutating into conventionalized art—militant, to be sure, but chaperoned.

Even a rapid overview of the forms of interventionist art in the twentieth century demonstrates that the lessons of the past are far from being exhausted. Many illusions remain in terms of the real expectations of art intervention, illusions that are surely understandable for newcomers but are harder to justify for the old school. The perseverance of a Krzysztof Wodiczko in producing his functional objects without functionality (or of a claimed functionality that one can't seriously imagine) seems to reveal a blindness, even a repressed cynicism. Take, for example, *Vehicule sans-abri* (1988), or *Porte-Parole* (1997), a facial prosthesis developed by Wodiczko with the residents of Trélazé and supposedly serving as a communication tool—which it certainly would have done for museums and art centres, though much less so for the homeless or visible minorities. One must also question the *raison d'être* of the mirror game and the capturing of "hidden-camera"-type images by Dan Graham. Are these artists merely delighting in the fact that they have not had experimental concerns for a quarter of a century? When will someone finally object to the unrepentant, déclassé passion of a Jochen Gerz for mechanisms that supposedly offer a voice to the "common man," who not only isn't necessarily demanding it but who is increasingly offered it in the context of the most official of projects? Biron's *Monument to the Living* (1996), in which he asked participants to state the values for which they would be willing to go to war and later displayed their answers on the walls of the building—not unlike a Gallup poll, with bonus aesthetics—entirely lacks an obvious context (the question of course, being one that can be answered only in a time of war). Consider also another "blunder" by Jochen Gerz, an artist

who is universally lauded in international institutions and a veritable "maker" to order of public art operations. *Les Mots de Paris*, produced in the summer of 2000 on the square of Notre-Dame Cathedral in Paris condensed all the flaws of public art into a single act of institutionalized public obedience.

Produced with the very official support of Mission de l'an 2000 [The Year 2000 Mission] and other generous donors, including the archdiocese of Paris and various humanitarian organizations, the installation *Les Mots de Paris* consists of a glass panel installed just above a piece of ground on which Gerz has transcribed conversations he had with people of no fixed address (NFAS). At either end of the plaque is a slot into which passers-by can slide money (which remains visible). Right beside it, in a bus shelter, information on the subject is written in several languages. Finally, the showstopper and gauge of authenticity: many NFAS are hired through a "casting session," becoming a material part of the exhibition to tell the public their stories, hand out flyers . . . and beg. According to Gerz, *Les Mots de Paris* is about relearning the collective, seeing it as a professional activity, creating a space of communication and solidarity, not to mention giving the gift of a voice to those who don't have a social voice.

The sleaziness of this proposition (prospering from the misery of others), the frivolous and circumstantial commitment (we know that the NEA problem goes way back), the symbolism of actualized social realism, its "Little Sisters of Charity" feel, and its aesthetic void are too obvious to dwell upon here. In fact, Gerz's project simply reflects typical intervention concerns: obligatory relational aspect and worthy cause, humanitarian leanings, focus on a current major social problem—in short, all the necessary ingredients for a consensual proposition—complacent, but as always, without any real benefit for the claimed intended beneficiaries. Surely the participating NFAS did not really need to be shown how to beg. Surely they do not require symbolic acts of this kind, which are more humiliating than rewarding. Not to mention that the ridiculous excess of financial backing required for this masquerade would have brought material aid, housing, and effective psychological support to several of these homeless people.

Of course, one could always accord some value to the "relational" wager of a project such as the one proposed by *Les Mots de Paris*—that is, the occasional and genuine bridging of a gap that it accords the public by putting them in communication with an NEA. The problem here is the mimed aspect of this communication act. The gesture is staged, and consequently the encounter is theatricalized—where there ought to be exchange there is mere spectacle: yet another case of what is currently called the "social spectacle of art." How can this be avoided? *Les Mots de Paris*, like many other projects before it labeled "interventionist," can't get away from the eminently carnival-like. Consumers will immediately recognize the quality of an "attraction," the darling of the society of entertainment. *Les Mots de Paris* as tourist attraction, right beside the actor begging for change, or the oom-pah-pah of the discount orchestra, *please pass the hat*. *Les Mots de Paris* also has the particular quality of revealing the functioning of our mediated society: such a production actually exists for itself and yet for more than helping the NFAS. It exists



to validate a solidarity between a so-called “social art” and a humanitarian associative system, which has become very powerful and favours this type of operation. Thus, *Les Mots de Paris* must be taken for what it is: a promotional tool for the archdiocese of Paris, along with several associations and charitable organizations. There is a patent salvaging of circumstance. Little does it matter if under the surface this is a case of moralistic fraud, since at least there appears to be a moral. Interventionist art, it goes without saying, in no way benefits from this type of gesture—what has become the grotesque approach of art in relation to its public and to public space.

### “Inorganic” Interventionist Art and Its Occasional Setbacks

Having introduced this disaster and put it in perspective, we can now turn to the brighter side. It must be underlined that there is *another* interventionist art, one that is genuinely fascinating and rich, indicating a greater critical reflection on the part of the artist—indeed, a relation that goes beyond simply “mediating” between the public and the collective space.

An increasing concern throughout the 1990s was to get rid of the modernist “slag”—solemnity, symbolic productivity at all costs, universalizing political intentions—that interventionist art had acquired. If the will to interfere and create actions within the public domain remained, the register changed, often into a minor key, stripping away the aspect of social ambition. Gillian Wearing’s 1994 investigations in the street were not based in any particular kind of moral concern, nor was there a heavy expectation of meaning. Wearing asked passersby to write down on a piece of Bristol board whatever they would like to say; she then photographed them holding their sign. Her participants were willing, their statements on the boards reflected less a unity or elevation of consciousness than the power of a common space eating away at singular discourse. (Where business threatens to destroy all idealism, we expect an elevated statement; instead we are witness to *ordinary* claims.) In her *Living Pictures* series, started in 1994, Sylvie Blocher let the local press know that at a certain place and time she would be asking questions (kept secret until the time of the interview), which everyone was invited to answer. They included “Must we do better than Fathers?”, “What is beauty for you?”, “Is it normal to obey?” and so on. Her protocol was followed as proposed: the answers provided do not provoke commentary from the artist, nor was there any cutting in the editing of the video she produced (see *Gens de Calais*, spring 1997). This absence of selection, this democratic action, forces the spectator of *Living Pictures* to confront the raw reality of the claims—often disappointing, but prodigiously incarnated—which, in any case, favour development of an awareness of the exact nature of social discourse and the complex network of collective discourse (that knot of contradictory threads that escapes unity). With *Living Pictures*, Blocher, far from authoritarian, reconstitutes the potential for surprise in the living exchange, without forcing it there. This time the artist is not deciding, but listening; real, rather than mimed, complicity—in other words, an aesthetic of respect, which is still the best proof of concern for the other.

This criterion of respect, in which the artist respects the public as having status equal to his or her own (participant and artist each playing a specific yet equal role), is informed by the premise (finally accepted) that reality, which cannot be reduced to a single point of view, is made up of the sum of the opinions and perspectives that each person produces on his or her own. This obvious point is underscored by the development in the 1990s of on-line exchanges: the Web, the space par excellence of expression in circulation, presupposes shared contribution and participation. On Jan Kopp’s site *Icono*, which he opened in 1996, he has created a *Calendar* in which he asks visitors a different question every day. One could imagine the situation reversed: Internet users would begin to ask questions themselves—including, to what end (exploitation, interaction, etc.) is such a question asked of us?

Throughout the decade, another form of appropriation of public space by artists was the *unusual* manifestation or the exposition of incomprehensible, outrageous propositions. These were quite varied in form. In March 1992, Toro Chiezo installed five girl’s dresses, standing, stiffened with wax, along a Tokyo street (311-B, 331-B, 332-B, 354-P, 355-P, 1991–92). No immediate meaning—an impact, yes, but inconclusive. In a similar vein, in the late 1990s Claire Dehove produced a poster campaign called *Red Alert* (in Paris, with the participation of Dauphin Postering). The signs used by the artist were covered in an accumulation of words, a random distribution of unconnected objects or unrelated words, unrecognizable to the average person. As the show brochure explained, the work consists of “a wandering urban event in which nothing is promoted, but rather, between humour, corrosion, and poetry, everything is to be seen.” Before he began his highly successful work on fashion photos, Daniele Buetti organized street sales in which he sold albums or clothing sporting his own logo in the shape of a “V.” Here the artist becomes producer, promoter, and retailer (see *A Man and His Job*, various places in the market, Westphalia, 1993–94). Kristof Kintera, at the same time, put his “useless” objects up for sale in appliance shops.

This kind of slanted intervention can be qualified as “inorganic.” The artist’s intervention is unexpected and is not sponsored, or is sponsored only in a minor way, with the artist maintaining complete control of a project (which might be quite expensive to produce). Far from provoking contact with the spectator, the a priori unreadability of the project and the wide-open nature of the message are more likely to push the spectator toward incomprehension, as the social relation generated by the project is left incomplete. Proper to the postmodern age and its culture of disillusion and used elsewhere in different registers (Felix-Gonzales-Torres’s *Strange Birds* and Pierre Huyghe’s public images, which reproduce a real scene from their immediate surroundings, as in *Chantier Rochechouart* and *Café du Peuple*), this mode of intervention remains controversial but *without declared meaning*. It takes over from the concept of public art that sees the directive message as bearing a latent authority, like that of a slogan—and as an unwanted forcing of conscience.

As it is most often presented to the passerby, “inorganic” art qualifies art as a site of *free choice*. “Inorganic” artists define their site of expansion according to their own needs,



negotiating control or not, according to city codes or risks incurred. "Inorganic" urban art, inasmuch as its site is not defined as an art space, presents itself *all of the sudden*, playing with impact and the effect of surprise. *Dancing in Peckham* (1994) saw Gillian Wearing dancing on the sidewalk at a London intersection. The effect of surprise is not accidental. It works the regrettable psychology of a less and less impressionable citizenry. The strategic use of the surprise effect reconfigures the sinuous contours of this reorientation of the aspect of mind that Guy Debord not long ago termed its "psychogeography"—the psychic geography that the artist energetically shakes up and reanimates.

Beyond the surprise aspect, "inorganic" urban art acts as a hindrance, a holding up, forcing us to look where we don't want to look, slowing down and even stopping in mid-stride. It is an attack on the ideal of free vision but also on that of perfect circulation, always seen as fluid, efficient, quick. The hindrance may also be in the form of a direct solicitation. This includes the "politically incorrect" petition campaigns relentlessly lobbied against the art world by the Guerrilla Girls, with the public as judges; acts of presence such as those of Name Diffusion including on-the-spot interviews, various debates alongside women struggling, alongside refugees in Paris in the summer of 1996, and so on. The relational propensity of contemporary "inorganic" art is consubstantial with it: art lends itself to the city not as a site of representation but as a human reservoir that can be manipulated and played with as one wishes. Examples of this include certain "actions" orchestrated in a perspective of a meeting around an incongruous theme. For example, Nicolas Floc'h, in his *Écriture productive: chou* [*Productive Writing: Cabbage*, 1997], planted a vast quantity of cabbages in an urban park in Metz; later, the local population was invited to eat them. It should also be noted, however, that while "inorganic art" is relational in some cases, it is quite the opposite in others. The artist decides, aware that the desire for autonomy generally presides over other desires, using the city as needed: it is a personal territory of experimentation, a live studio, and a topographical-physical creative surface. Somewhere in the city, a man has donned a portable lightning rod by Philippe Ramette—is he waiting to be struck by lightning as some would sacrifice themselves on the street or under the wheels of a car? In another city, someone is walking around wearing a curious "prosthetic for humility," also by Ramette: strapped into the device, the wearer cannot help but lower his eyes, his head held down between his shoulders by a metal collar. What could be the meaning of these parodies of public art?

"Inorganic" art, is in fact a kind of eccentric formulation, a type of material *dandyism* put forth in an anti-authoritarian manner to the inorganic art system used in the city. "Eccentricity" in the original senses of the term, having its origins in geometry: not situated in the centre—or, to get to the heart of the matter, one who deviates from the expected course of behavior. "Eccentricity," in the sense of extravagance, the bizarre, a controversial singularity. "Inorganic" art in the city is undoubtedly eccentric in every sense of the word, because it is there when it is unexpected or unwanted. Consequently, it disrupts, even when it does not seek to provoke. It is in this way that this art

represents the inverse of what could be called the *closure of urban representation*. It is in this way that this art adds to the urban space and rallies against the city becoming a non-space (as Marc Augé understands the term: a site without quality, made commonplace, dehumanized). It is in this way, in fact, that this art does not subscribe to the imperative of "living together," the necessary "complicity" that has become the leitmotif of contemporary democratic society. For in fact, it is hard to see why we should necessarily live together, align ourselves with one another, produce transitivity.

This last comment begs a few remarks on the difficulties of expression that inorganic art may encounter, which stem—no more, no less—from censure. In 1998, Atelier van Lieshout's operation *Le Bon, la Brute et le Truand*, emulating a full-scale parade of guerrillas, was banned by the authorities of Rabastens, a town in southwest France. Raphaël Boccanfusco, in April 2000, was asked by the City Hall of Paris to remove the Citroën he uses as a mobile art vehicle from his chosen exhibition site (right in front of the city hall). In May 2000, the VAN group, from Geneva, was prohibited by authorities at the opening of the Modern Tate from distributing their contest questionnaire *Four's Not Enough*, which asked participants to give their opinion on the future Tate Gallery, the fifth of its kind. Where should it be built? What should it be called? Who should design the interior? What should be shown there? Also prohibited from exhibiting was the Danish artist Jens Haaning, in Besançon—though his proposal, *Ma'lesh*, had been approved by the cultural service of the city hall and the municipal offices of the city's public housing projects. The offending artwork? A lighted inscription, displayed on a public housing unit, bearing an Arab slogan signifying "too bad," "it's no big deal," "whatever."

What can be said of this last point? For one thing, public art can still surprise and subvert; for another, the capacity for the artist to produce the symbolic still exists, despite appearances otherwise. To surprise and subvert are hardly minor attitudes that the society of the spectacle has swallowed up; on the contrary, they are the very sign of the non-reification of the symbolic (and therefore social) field and of its continued productivity. There is reason to celebrate the budding role of the "inorganic" artist: disruptive being, master of provocation.

Translated from the French by Janine Hopkinson

## SATURDAY NIGHT AT SAINTE-ANNE-DE-LA-PÉRADE (ABSTRACT)

BY EMMANUELLE LÉONARD

A "Smiley" face appears between two commercials: a yellow circle on a blue background, two black dots for eyes, and a matching line for the smiley mouth. Hey, the technicians have forgotten the sound . . . a silent television is always suspected, immediately we assume human error. This strange face does not move, staring out from the middle of the screen. Then this teen icon, the hippie/techno Smiley face, starts to break down. Calmly, simply, the eyes, those little holes, become lines, stretching out and running to the bottom of the screen. The end. Back to commercial noise.

---

## LOOKING FORWARD TO LIFE (ABSTRACT)

BY LOUIS JACOB

The urban workshop SYN- injects humor into the privileged contemporary micro-urban sites that are abandoned sites. The context of intervention is conditioned here by the evolution of urban models, transformations of capitalism, discourses of legitimization and justification that shape lifestyles. Contrary to official revitalization programs, and breaking with the modern fear of emptiness and disorder, the picnic table and its accompanying exhibition strategies revive the concrete experience of space, recalling its public dimension, historicity, and physicality.

---

## THE HOME'S BODY: THE DOUBLE WALL OF THE CLOTHING ITEM (ABSTRACT)

BY MARIE FRASER

This text analyzes the recent transformations of public space by artistic practices that attempt to reintegrate the idea of community on the basis of individual narratives and "values" that belong to the private domain, to that space that we commonly refer to as home. The performances discussed here, by Rachel Echenberg and Marie-Ange Guilleminot, through their use of clothing, become inseparable from the body's presence in its relation to the other. The artists even go so far as to set up sites for exchange and to provoke relationships of closeness in urban centres typically characterized by anonymity. They also invite us to reflect on the role and the status of the object. Under the threat of its own extinction, the object appears to become even closer to the body and to the double wall of the clothing item, interior and exterior, allowing the mediation of the private in the public to take place. Between mediation and memory, the relation of the artist with others acquires an ethical weight and depth, if not, in fact, a political one.

## CIRCULATION USING THE OBJECT

## SE REFAIRE UN SALUT (ABSTRACT)

BY MARTIN DUFRASNE

After five years of making projects using the notion of transaction, I began to wonder if, in their more or less controlled and controlling methods, these exchanges brought me into significant contact with their "participants." In fact, I altogether too often have the disturbing impression of eroticizing the spontaneous and circumstantial emergence, of crystallizing the exchange in an activity. Again, in this quest for encounters beyond the norm, the fantasy of conversion is looming. How can one exchange and be open to change in the context of a transaction? Thus, my project functions as a transfer of funds. For several months now, I have been making an exhaustive inventory of all my possessions at home, except for my studio. I have named, registered, and documented them all on paper. I thought about what was missing, what was loaned out, and what was lost. I thought about the generosity of those close to me, and, as if it were a significant collection, I resisted the temptation to select or add new elements to perfect it. I would like to measure what is desirable and what is not in me. In any case, I intend to expose my account, coldly, for all to see. All my personal effects will be on display, ready to be measured against yours. I would like to be profoundly and irrevocably changed by this project. Ideally, I intend to take myself apart to become mixed up in your stuff. Do you want to trade?

---

## CONTAGION (ABSTRACT)

BY JOCELINE CHABOT

Presented as a self-portrait condemned to a fairly hazardous transformation, the mechanism put in place by Martin Dufrasne appealed to our sense of covetousness. Should we agree to invest in this project, our personal effects would be directly involved. All the objects falling under our gaze were potentially consumable in the form of an exchange, and, despite their apparent banality, they were the pivotal point of the profound process of transformation sought by the protagonist—and perhaps by each of us. The artist did not hide behind a production. He was *there*, vulnerable and acting, contemplative and worried, open and secretive. He was available, he undertook to create meaning with us. Thus, this practice gently fights for the elimination of barriers between art and life. Far from being a rowdy demonstration, it carries on in its own little way, all the while contaminating the rhetoric and systems related to its reception. In its poetry and the tensions it provoked, the appeal to change through collateral gains and losses that Martin Dufrasne initiated will have succeeded in revealing a part of the complex mechanics animating our relations with people and objects. I began to hope that his wish to be transformed was contagious and would perpetuate itself every time I encountered others.



## WHAT CAN AN OBJECT DO? CULTURAL AND ARTISTIC PRACTICES (ABSTRACT)

BY JEAN-ERNEST JOOS

To the question "What can an object do?" the artists working in the field of "relational art" would answer in reference to a relational efficiency—anthropologists would call it "symbolic efficiency." The efficiency of the object would reside in the relations it produces. Yet, it seems that, from the point of view of the relations themselves, the object maintains an "opaque efficiency" that cannot be reduced to the symbolic exchange it creates, something that does not actually exist in its materiality. This opaque efficiency is what relates the artist or participant to the totality of all possible relations that the object could mediate, while consistently sustaining the artist's or participant's incapacity to grasp the totality of this ensemble. For example, in Martin Dufrasne's installation *Se refaire un Salut*, the object constantly reminds the partners who exchanged it that it could have been—and may still become—the mediator of other unimaginable relational practices (as they belong to completely different worlds). It is, indeed, not enough to describe the past or the memory of an object, as this heavy identity-based language presupposes that the object can be understood as the totality of its signification and its values. Rather, the object must be understood in terms of its troublesome and impenetrable power, which shifts the relation off balance, to situate it in an ensemble of possibilities that can be experienced in random encounters but never really known. Herein is an essential paradox of current relational practices: they refuse the object any claim to autonomy outside the relations, but nevertheless find in its materiality, and thus in its potentially autonomous existence, their very element of *opening*.

---

## PETITE ENVELOPPE URBAINE SUPPLÉMENT POUR UN GUIDE DE VOYAGE

The launch of the *Supplément pour un guide de voyage*, the fifth edition of *Petite Enveloppe Urbaine*, was held in the context of an information booth on tourism in Montreal, apparently set up by a strange, foreign visitor. This edition of the artist's book/journal, covering various subjects about the city where it is produced and distributed, contained what each of the contributors would have liked to see in Montreal tourism guides. Thus, it proposed various ways of representing the city and circulating within it. The publication, coordinated by Hugues Charbonneau, included contributions from Thomas Bégin, Maud Francœur, Janine Hopkinson, Matt Killen and Jeffrey Mackie. A Vancouver edition of this volume, produced by a team of local collaborators, was simultaneously launched at Access Gallery.

---

## A SIMPLE BREATH IN THE CRAZE OF THE WORLD

(ABSTRACT)

BY ALAIN-MARTIN RICHARD

...*L'atopie textuelle* is a prank in the midst of daily life. We are suddenly many linked to one another, mixing directly intimate moments in the big melting pot of the world. In its controlled evanescence, massive objects wander along unpredictable paths: they are wild atoms crossing the Earth. So, as there are no more licit spaces, there is only a multitude of unnamable sites increased by tenfold and multiplied indefinitely. Thus, what is left to see, to hear, to understand? There are still, hanging from the pilaster of the Gabrielle-Roy Library in Quebec City, four plaques, riddled with holes, massive and ethereal, as if in wait for their material complement, though this is not forthcoming. There is a disc to feel the weight of, to move around, to carry with. There is on the Web an impressive and touching mass of personal contributions. And there remains the intuition of a gigantic web that will never close, that will always be suspended in a minor mode, far from the sphere of entertainment and its overdose of images and "special effects." A breath, a simple breath in the craze of the world, a little tremble set into the uncertainty, vibrating with all the manoeuvrers in movement around the globe.

## MANOEUVRE: GENERAL STATEMENT (ABSTRACT)

The manoeuvre is not a product. It is never the result of a project. It is project itself. The manoeuvre is not a work of art. It has no theoretical ties to art in its definition of "the sum of means & regulated procedures aiming for a specific result." The manoeuvre is not a poem. It has no etymological link to poetry in the sense of "creating, making." The manoeuvre has no formal antecedent. Firstly, it is movement. The manoeuvre has, as its only norm, its own movement; it has no other desire than the proliferation of different creativities. In this proliferation, the manoeuvre suppresses the extreme visibility of the artist as centre of interest, as mythical being. It reorients the passive attention of the spectator toward the active attention of a participant. In the manoeuvre, it is the "spontaneity" of potential contributors that determines strategy. The manoeuvre does not have a particular material. It hardly has a material at all. It is interference, interconnection, a series of strategies and procedures touching the living being and its motors. Thus, it is interested in anything that moves.

---

The original version of this text was first published on the front page of *Inter*, no. 47 (1990). The issue, titled "Pour une pratique transgressive des années 90" [For a transgressive practice of the 1990s], was entirely devoted to the manoeuvre as a practice, and to its definition.

---

## THE VENOMOUS: EMBELLISHMENT, ENCHANTMENT, AND OTHER NOMADIC TACTICS (ABSTRACT)

BY ODETTE LEBLANC

To wear the finest perfume, the most sophisticated clothing, to show off the smoothest skin, to have the shiniest eyes and the most delicate hands no longer interests anyone. Generosity, know-how, empathy, discretion, indulgence, and good advice are also not enough. The Ladies, like wasps, chase me and are ready to sting at the slightest sign of weakness. I am on the look-out. Their invisible theatre is a subtly camouflaged strategic manipulation of meaning. Behaving naturally, I find myself engaged in an act of transgression, in a continuous questioning in the face of common sense, good taste, good manners, proper values, and, in general, whatever else facilitates the perpetuation of the established order.

## WOMEN WITH KITCHEN APPLIANCES LIVE

WWKA are a rock band, a sound project, a cabaret act, a performance art collective, a synchronized rubber-glove routine, a BBQ-chicken washing machine, a confectionery flour Christmas jingle. They are three or four or five or six. Identical. Interchangeable. Disposable. Dead serious. They have performed on stage and lawn, as well as in circus tents, white cubes, lofts, and lounges. WWKA's dream: to insert their appliances into a wide range of environments, of human sounds, constructions, dwellings, lifestyles, gatherings, activities, habits, addictions, phobias, pleasures, craziness, and wonders.

## M E E T I N G INVESTIGATING RELATIONSHIPS

## THE CONTEMPORARY PHARMACY (ABSTRACT)

BY THIERRY DAVILA

"Art was just a therapy, a therapy of the body and for the body, one gesture after another, a simple reminder that the body is always wearing down," said Robert Morris. This type of formula, linking artistic practice and therapeutic practice, conveys a relation that runs throughout art history and theory: the relation between the aesthetic sphere and the clinical one. Throughout this observation—in which creation becomes a means for healing the creative subject, a unique tool for regulating the imbalances of a creator—the implicit figure of the artist as the great unwell becomes apparent. But there is another kind of relation running through the genealogy of art practice and theory, a relation linking the artist to therapy in a more open way, as it concerns not only the individual who creates it, but the spectator as well. In this case, the onus is on the created object as well as on the measure invented and

put in place by the artist to bring improved well-being to the visitor-manipulators by transforming their psychic and/or physical state through acting upon their very being. The theme of "medicinal" art is manifested in works by artists throughout history, including, in the twentieth century, Henri Matisse, Fernand Léger, Sam Francis, Joseph Beuys, and, closer to home, Antonio Tapiés, Thomas Struth, and Fabrice Hybert. They have all, to varying degrees and in personal ways, invoked a relation between art and the possibility of transforming the looking (or participating) subjects and their identity. Medicinal art manifests this transformation by offering comfort, if not the recovery of a lost equilibrium. Moreover, this list of artists, far from being exhaustive, gives an idea of the importance of this question in modern and contemporary art, across all periods, all techniques, and all aesthetic considerations. In this essay, works by Lygia Clark, Marie-Ange Guilleminot, and Claire Roudenko-Bertin eloquently illustrate the types of artistic processes that medicinal art brings into play.

## INTIMATE RENDEZ-VOUS: ENTERING THE OTHER'S SPACE (ABSTRACT)

BY SYLVETTE BABIN

Each project more remarkable than the next—as much because there is more to *live* than there is to *see*—the practices of *Les commensaux* are difficult to define. As my role was to present them for you to experience after the fact—to be the link between one (the artist) and the other (the nonparticipant)—I had to call upon my own memory at the risk of indiscretion. By sharing with you here these intimate rendez-vous in which I participated, and by exposing them to view, I hope to create a link between the artist's space and your own. I begin with the theme of exchange in *Les commensaux*, as it is the mainspring of "relational" practice. This willingness to use human relations as material goes beyond mere experimentation or attempts to make daily life and the real the territory of artistic practice. Relational art demands the authentic participation of every participant, and it demands that each take responsibility for the work; I had noticed this and I have experienced it. Such an implication disturbs convictions: it demands that participants let go. In order for them to leave in search of the other and to claim a place in his or her space (or rather, establish a common ground), this form of art requires that each participant be flexible, permeable: in this choreography, one has to know how to fit in to the openings and closings created by the movements of the other, and be ready at any moment to transform one's own space so that the other may move more freely.

## TODAY'S MOOD (ABSTRACT)

BY DANIEL ROY  
(WITH IWONA MAJDAN AND MELODY YOUNG)

Iwona Majdan's proposal was simple and concise: to move into SKOL's space and explore the shifting boundaries of relations between beings. The radical side of this project—and the underlying promise of keeping nothing from us!—



seemed particularly well suited to ask, from the outset, the fundamental questions that we wanted to examine in *Les commensaux*. But I'm not sure that we knew, on either side, what we were getting into. I went through so many of the agonies of interpersonal contact that I felt like I experienced a concentration of humanity. The subjects in this diary are numerous: *expectation, negotiation, prudence, delight, domination, vulnerability, boredom*, and more, but so much remains to be written: *morality and ethics* at the top of the list, followed by *modesty, confusion, stardom, masochism* and its corollary, *generosity or egocentrism, excitement, ambition, innocence, enthusiasm* . . . the list is long.

## NOURISHING THE INNER LANDSCAPE

BY MASSIMO GUERRERA

To reconstruct, from a set of notes, fragments written over the past year. To ensure that this written convergence contains all those space-times, all those unstable states, spread out on the table and in my body's memory. (As if it were impossible to go off into the void without initiatory material, or something to lean on.) To gather together the details that drive a life . . . It is true that my desire to do and create has greatly changed over these last years—as has your own, most likely. Spontaneity has taken some hard knocks: there have been encounters on sidewalks, in galleries and dining rooms, in doorways and corridors, and on lobby carpets. More aware now of the drives that initially spur us to action, of the uneasy power that uselessly stiffens our speech and our movements, I have come to believe that we carry a lot of useless tension in our weary bodies.

Should I take up the finger-pen and the percussion-keyboard so as to transform myself and give you something stimulating, some personal resonance—to press out, perhaps, a few tensions with my fingertips? The act of speech is an unveiling, an important reflection on one's acts and impacts. You begin to believe that the sheet is virginal but then realize midway that it is three metres thick: something your body has never been. Perhaps I should chew up all these notes, put custard cream between them and make them into millefeuilles. To have things stream through you without keeping it all for yourself—now, that is a complicated and enduring task. To have, as a result, the feeling that you are an “extremities clerk” handling two diametrically opposed activities: at the one end, organs given over to binding and bringing together, to creating and reconstituting the formless; at the other, trimming organs, crushers, cutting tools. To cut and paste and chew it all up again. Like you, probably, I'm a retailer of that part of daily life that remains undefined, a specialist in recutting and binding, one who breaks up wholesale material into fragments and redistributes and resells it under new forms. You always have to break things up before ingesting them, being careful meanwhile not to become incontinent. For this would mean the liquefaction of your corporal continent.

There comes that moment of decision when, your mouth full of paper-pulp and your head full of speech-pulp, your

lips sea-blue and your tongue inscribed with typed characters, you begin to think at length about the people you carry inside you, about those who have variously streamed through you. This is a moment when you begin to think about the meaning of your actions, about the reactions that you provoked or received, and about those among them that took on certain shapes. The landscape of the emotions is a field that each of us visits in our own manner, sometimes with sustained regularity and sometimes more sporadically, during unacknowledged moments of blindness. Whether it is analytic or intuitive, or the two together (as often happens), it constitutes the heart and nucleus of our lives.

This, then, is what I will be talking to you about in this text: about the fact that this landscape of the emotions has become a space for experimentation, not as allusions or inspiration but as a space-time in itself, a complex raw material that has played a structuring role in a number of recent art practices. To work in this way—in other words, to work *in* and *on* this private space so as to redeploy it in public space—is not to endorse the originality of a way of life. As far as I am concerned, these uncomfortable gymnastics are, rather, a way of shaping and using more fully embodied transformational tools that enable me to actualize my refusal to consider art and thought as activities outside the daily culture in which they take on meaning. The aesthetics underlying the acts and presence of each individual is never secondary or banal, be it spontaneous, ordinary, or structured.

This concentration on immediate reality has drawn magnificent densities in its wake, as well as some strategic and paranoid convulsions within our relationships. A symbolic charge has found its way into our actions and onto our tongues. It is our common lot, our gnarled matter that we must assiduously shape with our hands—with words and kicks, with our lips (with love and compassion), and sometimes with the keyboard. This plastic material, be it shared or private, that slips between the Other and oneself is not based on a flatness that can easily be fenced in. It is a constantly changing landscape that we must cultivate and take care of.

In this landscape of attentiveness, questions of sustenance have become focal points where aesthetic and ethical concerns mix in ways capable of connecting the most elementary and vital acts to the greatest political ramifications: from the pink anuses of our childhood to the bulimic abyss of global trade demands, from the circulation of nutrients through a few spongiform brains to the catastrophic actions of farmers winded by competition, the chain of commercial stupidities now has the means for exponential deployment and proliferation. Food is an incredible revealer and generator of affects: it is one of the essential nuclei of sociality. Nourishment embodies alterity in a magnificent and concrete manner. It confronts us with our bodily limitations and our inner channels, and brings us face to face with those things beyond ourselves that we must ultimately ingest each day in order to ensure our survival. These external bodies that we end up assimilating question our confidence and our desire for isolation. At what point does the fish that I am looking at become part of my fish-ego?



Food involves a relatively short and fixed time that constantly takes us back to the present as it unfolds. There is the time of appetite, the time when we must make a choice in the light of the food available and our wallets, the time given over to preparation, the time of gustatory breakdown, and the times of assimilation, digestion, and easeful defecation. All of these moments resist projection into a distant future. Food reminds us of the “here and now” at every hour of our waking lives. In this sense, food and the sense of taste reshuffle the sensory hierarchy dominated by oculo-centrism. By comparison with the eye-as-superior-apparatus-of-aesthetic-and-material-perception, the senses of taste and smell have long been considered in the Western tradition to be rather “subjective,” and, by virtue of this view, they are seen as possessing a lesser analytical value. Taste, however, creates rich confluences of desire and necessity, and raises questions of priority that question corporal and environmental materiality with an acuity more incisive, perhaps, than that of our statistical eye alone. With taste there is very little room for play-acting: the accuracy of its yearnings, the power of its impulses, and the precision of its aversions possess a visceral immediacy. Through food, these pining polarities are replayed dozens of times each day. Before the refrigerator or cheese counter, behind fruit displays or laminated menus, there is always the desire to make a good choice. Long relegated to the lowest rung of the cognitive ladder, gustatory reactions are reassuming their rightful place in a context where corporal signs are reclaiming their influence and their revelatory power. A major upheaval in Western thinking has been one consequence of its reintegration of, on the one hand, the language of the body as a new experiential authority and a form of thought in motion, and, on the other, language (thought) as a form more spatial than linear.

Food is also a binding element that constantly returns us to our dependence and our organic and symbolic filiations with other bodies. It questions both our trust in the Other and our phantasms of isolation. Each day our plates confront us with the fact that we have to ingest a foreign body that we must have confidence in, that we have to incorporate an “other” that has undergone numerous transformations and, often, come quite a long way to leave us with a few molecular particles that will briefly go into the making of our uncompleted selves. In this respect, foodstuffs draw through their polysemic furrows an alarming reflection on social and economic inequalities that we owe it to ourselves to resist, using a full range of means running from the smallest acts in our kitchens and grocery stores to public acts of direct engagement.

In my art practice, food is metamorphosed in the crossing of elements from one body to another and in the passage from external life to internal life; in that place, in short, where the borders between them blur yet remain sufficiently porous to allow for the circulation, through objects both palpable and impalpable, of those common concerns that give rise to the joys, questions, and desires that we pick up when we are attentive to others. This emotional field is, of course, vast and very complex. What I hope to contribute to it is a third voice amidst binary codes, an alternative to triumphalist scientific discourse and to normative power structures. This may only give someone else the desire to create his or her own circulatory spaces from which more singular and generous actions will emerge.

I work with an experimental landscape where plants are hybrid forms, where you have to come to terms with your inabilities, and where your worries can become spurs to action. It is a landscape that asks you to live with something vaster than yourself—where not everything is or can be explained—and to assume your incompleteness; a landscape hard to imagine in a solitary manner, and that suggests the establishment of a relationship to the accessible world. Keeping in step with a certain kind of indeterminacy can be bewildering, even shattering. But this kind of dance also has the power to transport us into clearings, to open up possibilities for existence and enable us to reconstruct and transform ourselves in conjunction with the Other—here and now. It gives us a certain dignity under the stars . . .

One of the driving forces of my art consists in the ability of each of us to shift our zones of protection and control. We have to be able to make ourselves vulnerable by questioning and cutting through our strategies of isolation: these have to become defective before others can come to inhabit us, to move us out of where we are. All this involves a very precise calibration of our “two-way microporous membranes,” which we must sometimes close for reasons of survival but which would very quickly drain us if they were ever to become too impermeable. The feelings of “unease” that others leave in us and that we ourselves nourish—or those that we willingly make ourselves—are revelatory and meaningful, and lead to untimely transmutations in our multicellular residences. Thus we must be sufficiently attentive and find the strength—or be lucky enough—to choose the indigestible ingredients or the “poisons of alterity” that our variously porous organisms will ingest. Perhaps one of the advantages of growing old is that we have a *slightly larger* say in deciding who we wish to poison or contaminate us. The “slightly larger” that crept into this sentence is not there by chance, nor is it innocuous. For the danger lies in believing that we can have full control over our permeability—a state of affairs that would indeed be very problematic and unproductive.

Art is plastic by virtue of its indeterminacy and suppleness. It can sustain the development of a certain relationship to the world, and especially the scope of our actions upon the bodies of others. Art is an activity that embodies, as only it can, its own paradoxical strengths, dynamism, and failures. Of course, the practices that concentrate on “interpersonal matters” often bring us up against the classic argument: “Does this sensory experience serve only those who generate it?” This is a good question, and one that has the merit of placing us squarely before our community responsibilities. I believe that part of my commitment resides here, in the capacity for transmission and generosity of mind. But it is possible that this transition from the artistic community to the circle of the community at large involves a delay, that there is a certain temporal discrepancy (related, perhaps, to mechanisms of diffusion) between social context and personal capacities for transmission. For this reason, I have a strong belief in pulp speech and the oral route. This is probably one of the reasons that I am impelled, on this magnificent day, to remain before my computer screen in order to question my relationship with you and to try to find ways of naming it.



To practise art, one must be capable of astutely and subtly laying out one's interiority in a way that others can share. The difficulty consists in going beyond our initial narcissistic impulses so that our personal universe can incorporate collective issues while constituting a gaze that moves between ourselves and others. We must get to a point where collective and intoxicating vectors stream through us in very precise doses, where we can be uncomfortable and ill without, however, allowing ourselves to be floored by chronic paranoid indigestion. In other words, we must be able to juggle collective worry and unease. But you know as well as I do that this is a risky, and sometimes even untenable, wager; that it is a thin filament that derives its strength more often from its suppleness than from its moorings—is an echo, therefore, of our capacity to relativize and change our minds; that it represents a risk of failure, of collapse in a time that would like to provide assurances in even the tiniest recesses of existence. Of course, this desire for a finely tuned transposition of interiority into public space is not a recent invention. What is distinctive about it today, and what singles it out as a significant testament to our times, is the very frontality of the situations of exchange, and that they develop via small-scale actions with little or no mediation.

The incisive integration of a form of emotional narrativity rooted in daily life has given rise to major changes in art's ultimate aims. Attention has shifted to details, and particularly to real characters. Questions about space have been transfigured by questions of temporality and identity; materiality has broken down, becoming lighter and more porous and, in the process, integrating meaningful and inclusive empty spaces where new and impalpable materials find a place. There is no longer a real desire to cast a sweeping, analytical gaze over the whole of life, to fix it in its immutable forms—quite the contrary. The thrust now is toward nourishing ideas and states of consciousness embodied in the flux of life. We are travelling, therefore, on narrow byways, between the subcutaneous layers of dancing skins. However, far from constituting a new method that would enable us to better regulate our interpersonal relationships and manage our anxieties, this practice of the attentive gaze brings with it its share of burdensome and tangled issues. While it does sometimes bestow a magnificent depth upon existence, it remains at all times a human enterprise, which implies an ethics based on our creative abilities and inabilities. And this attitude is at least flexible enough to let us reinvent our ways of living together, to create new ways of coexistence.

In the context of this kind of research, instability is a trying factor that requires us to come to terms with latent paradoxes and incompleteness, to work with intellectual and emotional reference points that are undergoing constant metamorphosis. Yet this same indeterminacy is the fruitful and complex cornerstone of an approach that enables us to explore less normative fields of experience. Let me be clear on this point: if this agility is in no way a kind of ultra-faculty that devolves upon the artist—the position of the artist, even when tightrope walking, is not heroic—but an attitude that all those with an inner life bear within their bodies, it would, however, be naïve to attribute such a fragile and sensitive state of mind to everybody. Artists are singled out by the fact that they make something out of it—some crystallization, a shape, a basis for

dialogue, an initial naming that makes open encounters possible. A polysemic material out of which we can build a different common history.

Thus, instead of seeking purity or trying to establish a founding measure, I prefer to adopt an attitude of attentive dispersion and to suggest a pluralistic practice in which polymorphous manifestations can, at each instant, be picked out with acuity and pleasure. To make something out of our sadness and tension. To create links and events without a central common denominator. To imagine, instead, singular intersections through which a certain human constant can emerge, a constant that I try my best to keep loving and sensual.

Translated from the French by Donald McGrath

## PORUS – UN CIRCUIT INTIME

(EXTRAIT)

PAR BERNARD SCHÜTZE

En proposant à des participants volontaires l'adoption d'un « kiosque domestique » – un petit module comprenant chaise, bureau et tiroir –, qu'il va par la suite régulièrement visiter et utiliser avec ses hôtes, Massimo Guerrera instaure une modalité poétique favorisant la production d'existences singulières et hétérogènes, son projet, *Porus*, travaillant précisément sur ce qui se loge dans les micro-espaces des maisons individuelles. Ici, l'engagement direct dans la vie domestique met en effet à l'épreuve les frontières entre l'art et l'intimité, entre ce qui est révélé et ce qui est dévoilé, entre ce qui est rendu perceptible et ce qui demeure imperceptible – mais néanmoins toujours actif en tant que force qui ouvre la possibilité de nouvelles manières d'être. Comment toutefois ce continuum d'interventions et d'inventions intimes, comment ces ouvertures et ces relations que le projet met en place peuvent-elles circuler à l'extérieur des micro-espaces des individus-participants ? Si l'art ne peut pas ne pas partager, que peut-il transmettre de ces transformations relationnelles sans trahir les conditions tacites de l'intimité ? L'exposition *Porus* ne représente ni ne recrée une approximation des visites de l'artiste aux différents « corps-maisons ». Plutôt, elle constitue la cartographie d'un circuit virtuel-actuel qui double et contracte à la fois le travail du réseau relationnel : dans l'assemblage très habile que nous propose Guerrera, la matérialité des objets et la remarquable qualité esthétique des œuvres deviennent le pôle virtuel à partir duquel il nous faut réactualiser le processus de devenir intime... encore une fois.

## THE OTHER AS A LAND TO EXPLORE: DÉVOILEMENTS AND COLIN-MAILLARD (ABSTRACT)

BY RAPHAËLE DE GROOT

I am interested in human traces, as they mirror an image of ourselves, after the fact, by forcing us to step back. I build systems of gestures around them, in which I replay certain human actions in a closed circuit. Taking a sample,



filing, examining, identifying, cataloguing, counting—without a goal or definite end: when repeated in a loop, these actions from the microcosms that allow us to see ourselves being and acting at another level, from another point of view. The self in time and for a period. The self, ephemeral. The self, in a collective, confronted with others, in the crowd. The self, anonymous, dissolving, resurfacing but this time altered, in the skin of the other. Starting from specific places and contexts, I became interested in people who live in them or use them. Over the last three years, I have conducted two projects: one working with nuns, one called *Dévoilements*, and the other working with blind persons and persons with reduced vision, called *Colin-Maillard*. These experiences have changed my way of working. They have pushed me to go to the end of what I was doing, to let go in order to be able to immerse myself fully in the world of the other, while taking responsibility for everything that that implies. In these two projects, the other is a starting point and an anchor, the central point around which everything else finds its place. My work becomes a peripheral action, it unfolds around the other's experience, it is oriented by what he or she is. In a way, this mode of working limits my artistic freedom, as I have to take into account the other's limits and participation. At the same time, the fact of having to negotiate a place in the world of the other and to be coherent in relation to my given context pushes me to make decisions that are then translated aesthetically and materially in my work.

## FROM COMMONALITY TO COMMUNITY: SPREADING SIGNS OF HUMANITY (ABSTRACT)

BY SYLVIE TOURANGEAU

Do Sylvies have more in common than just their first name? How could we have known that such a short question would open up such a wide field of observation and that it would prove to be the source of so many common interests? Capitalizing on the strength of her first name, Sylvie Cotton embarked on a telephone survey, working five hours a day for twenty days, then arranged the collected data, resulting in the global representation of a process of encounters called *Le théorème des Sylvie*. This constellation was brought to life by the very real presence of twenty Sylvies who gathered at SKOL at the end of Cotton's residency to meet their fellow namesakes. Though she may not have contributed to the revival of the name Sylvie, Sylvie Cotton (with the help of her homonyms) definitely succeeded in personalizing a collective.

## RESISTANCE RETHINKING THE ARTIST'S ROLE

### PROFESSION: SOCIOAESTHETICIAN

BY DOYON/DEMERS

Through advertising, television, and the Internet, the economic empire produces and markets the conditions required for the *connectedness* [*reliance*]<sup>1</sup> of individuals; it offers numerous brief narratives that we can both identify with and stand apart from. Thus, individuals, while remaining isolated and convinced of their state of *disconnectedness* [*déliance*] vis-à-vis their many identifications, find themselves plunged into a context that fosters *connectedness* and new adherences. Both phenomena are, then, spontaneous and highly ephemeral since today's individuals are continually enticed by new ways of being, new *desires-to-be* [*vouloir-être*]<sup>2</sup>—are constantly being called upon to renew themselves in a consumption of the present that lies somewhere between dreams and concrete daily life.

The socioaesthetician slips into the multiplicity of these numerous identifications. By juxtaposing virtual reality and actual reality, he helps to develop new ways of being in the micro-communities that he forms with voluntary citizens and other authors in a system of "distributed authorship."<sup>3</sup> Within the framework of an aesthetics of proximity, *being-with-others* [*l'être-ensemble*], *connectedness*, structures of identification, and the construction of realities constitute the core of his work. In keeping with this, his action is inscribed more within the social register of functions and services than within a disciplinary allegiance recognized by artists. His fields of intervention and expression include not only the versatile sites and non-sites of art,<sup>3</sup> but also *other spaces* [*espaces autres*], in other words, those heterotopias in which he observes the transitivity of realities from which an enhanced reality emerges.

#### Connectedness

Ways of life are developing—today, and in a collective manner—thanks to the acute attention that we bring to bear on those lasting or ephemeral associations and networks that add vitality to our daily lives. In addition to making us more aware of our existential condition, this active attention (which defines, in effect, the creative attitude in everyday life) makes it possible to oppose the dictates of political and economic powers and to sustain the imagination and immediate pleasures. Indeed, by means of his successive and often inconsistent identifications, the individual acquires a certain awareness of uncertainty that can take the shape of an art of living, an aesthetics of existence. Consequently, he belongs neither to an aesthetics nor to a community, but necessarily to several aesthetics. These include that called up by *having-to-be* [*le devoir-être*] (which is particularly operative within primary social groupings like one's family and neighbourhood), but especially the one created by the momentary *desire-to-be*.

As Michel Maffesoli explains, the *power of imagination* that that draws us toward *connectedness* is an unconscious prototype that the individual acquires.<sup>4</sup> This power, which



had lasted through to postmodernism, is a drive that impels us toward the other—toward the “relative other” of course, not toward the “absolute other” of modernity—is an instinctual desire for *being-with-others* that currently manifests itself in contextual adherences within the most diverse groups. But to speak of multiplicity is to speak of instability. Thus, Maffesoli reminds us, it becomes impossible to imagine the individual as a stable entity once his identify begins to slide toward numerous identifications:

While the latter [the logic of identity] was based on the existence of autonomous individuals who were fully in control of their own actions, the logic of identification features people in various guises or disguises related to one or more of the emblematic totems with which they identify. Whether the latter is a hero, star, saint, newspaper, guru, phantasm or territory, the object matters little; the essential thing is the . . . adherence it generates.<sup>5</sup>

However, no form of *being-with-others* is exempt from those unconscious modes rooted in prejudices or shared a priori that give rise to codes of politeness and “common sense.” These consensual expressions correspond to a *connectedness of having-to-be* and are generally sustained by moral values.

Simultaneously connectedness and disconnectedness, order and disorder, the *being-with-others* of distributed authorship or voluntary citizenship remains the creative raw material privileged by the socioaesthete. In other words, the raw material of *being-with-others* is a structure of *connective disconnectedness* based on the momentary *desire-to-be*. And this is, in turn, associated with the pleasing, playful, and festive, which are exemplary forms of the encounter between these oppositions, and worlds in which the socioaesthete operates.

### Structures of Identification

Many of today's art works are modelled on professional activities, as well as on the world of advertising and human relations that derives from them. This situation brings to mind the explosion of art in society that took hold in the late 1960s, when a number of artists employed mimetic procedures directed mainly at a critique of the art system. These ranged from Robert Filious's *La Galerie légitime* and the museums of Marcel Broodthaers and Claes Oldenburg, to the 1984 *Miss General Idea Pavilion* by the Toronto-based trio known as General Idea. Other artists became involved in role playing, creating fictional companies and service agencies. A short list of these would include Engels Products Organization, Premiata Ditta SaS, N.E. Thing Co. Ltd., Ingold Airlines, ATSA, Soucy financier, Internationale Virologie Numismatique, Art d'ameublement, and the Morris/Trasov Archive. As Marc-Olivier Wahler wrote,

Most of these groups, agencies, associations, and organizations developed a form of art related, in one way or another, to the provision of services. These, which often ranged from the useless and nominal to the fictional and nonexistent, represented, of course, a reaction against the frenetic pace of consumerism in the 1980s. Sometimes, however, real services, mainly social in character, were provided. . . . Identi-

fying these structures with the simulationist works of the 1980s or interactive ventures of the 1990s doesn't change a thing. They still suggest that the artists in question were no longer involved in making objects, but in creating simulations and relations.<sup>6</sup>

It was from this perspective that Doyon/Demers invented and identified with the profession of socioaesthete.<sup>7</sup> Obviously, the present reflections on the role of the socioaesthete draw upon theatrical and performative considerations,<sup>8</sup> as well as upon the professional-client relationships put in place by the liberal professions. In this respect, the aesthetic theory of Nicolas Bourriaud, which consists in appreciating works of art in terms of the interpersonal relationships that they represent, produce, and generate, is surely of interest for the development of our profession!<sup>9</sup>

Art has always been relational to varying degrees insofar as it is part of a system. This set of relations is described in Jean-Pierre Balpe's “systemic art triangle”: “Art always participates, simultaneously and without separation, in the subjective, objective and cultural, and in all those instances through which these constituents are manifested at any given moment.”<sup>10</sup> In this case, however, it is the artists themselves who create the systems of relations. Their attention is focused on a point beyond the intrinsic relational character of the work of art: by putting in place a communications apparatus and inviting the public to participate in the production of the work, they set their sights on nothing other than the invention of new models of sociality. Within these systems, spaces for negotiation and coexistence are born from discussion or the provision of services, and assume concrete shape in interactions among individuals.

As a result, what Bourriaud designates as *relational aesthetics* is more a theory of relational art, which he defines mainly in relation to practices found within the framework of places set aside for art. The fact that identity becomes multiple in the most diverse and ephemeral ways through the adherence of the individual, as voluntary citizen or distributed author, to several realities, narratives and communities—this highlights some very real social changes that foster deviations from artistic intentionality. And this digressive character presents itself as a residual value of the artwork, once that passes into the usual sort of object and even finds its way into daily life and social aesthetics. This aesthetics, “which cannot be reduced to art but refers to shared emotions and feelings,”<sup>11</sup> makes possible, moreover—because it calls upon us to locate micro-communities and to create and interact within them—the development of creative and interventionist dimensions within sociality.

In their role as socioaestheticians, Doyon/Demers endeavour to create epiphanies of daily life within the framework of existential aesthetic experiences through chance encounters or within communities of affinity and interest. Through their actions, they *take up a position with the Other*—the participant, former visitor, viewer, etc.—and make themselves complicit in the explosion of aesthetics within society and the weakening of the concept of art.



### Enhanced reality

Any individual can choose the roles he wishes to interpret in order to communicate within a fiction anchored within present-day existence. In effect, sooner or later each one of us finds himself or herself in what we define as enhanced reality.<sup>12</sup> The use that we make of this expression overlaps its common usage as a perception of natural phenomena said to be *higher*, by comparison with what people normally perceive with their senses. Enhanced reality overlays actual reality with a virtual reality (latent or potential) that is actualized in an impression of reality. Thus infrared allows us to see at night and computerized simulation enables us to anticipate real situations.

Using the aforementioned structure of transitive realities, it is interesting to imagine enhanced reality from an anthropological standpoint—in order to name a way of being, or indeed a creativity or an aesthetics located within a “positioning” with the Other (as well as among individuals, between communities, and between individuals and the communities to which they belong). Emotional exchange would emerge spontaneously through a process of metamorphosis and correspondence in the intensity of the present, however ordinary that may be. Hesitations, blushes, reserve, and mimicry abound within a theatricality and performativeness that are at once the effect and cause of the social bond, where each individual is a spectator of the other, actualizes himself through the other, and recognizes himself in the other.

Consequently, the individual is said to be in an *enhanced reality* when, over his relationship to the other, he superimposes the expression of what he is and what he could or would like to be. In the same way, Erving Goffman<sup>13</sup> (who has likened the world to a stage where individuals are actors who play roles in social interaction, in order to create representations that lend the other an impression of reality) has observed that the individual, hence the actor, tries to appear better in his own eyes and in those of the public. At this point he speaks of self-improvement.

In the *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*,<sup>14</sup> enhanced reality was particularly present among those who made up this micro-community. For this occasion, Doyon/Demers, Socioaestheticians invited representatives of artistic societies and companies—Nathalie Grimard of Huis clos, Richard Purdy of Industries perdues, Massimo Guerrera of Polycio inc., Thomas Grondin of Signe des temps, Philippe Côté of (La Société de Conservation du Présent), and Gilles Arteau of T comme T.vain—to a discursive and gustatory meeting at which each one displayed his or her pre-existing “role” to the community of distributed authors. However real the fictional societies and companies they represented (and brought into being) were in performance, they theatricalized the motif of this *being-with-others*. In other words, one could say that, through the exploration of modes of existence, each guest, like all individuals experiencing intersubjectivity, was also an actor who lent an element of *ego* to his or her character.<sup>15</sup> Each guest contributed, therefore, the ambiguity of his or her theatricality and his or her professional and individual identity to the encounter. Moreover, this ambiguity was revisited by the actor, Sylvain Mioussé, who provided actual services to the guests.

### Heterotopia

The realities constructed by the socioaestheticians are inscribed not only within deterritorialization, but also within the development of the concept of heterotopia, which combines other spaces and the plurality of micro-community aesthetics. In fact, “heterotopia” is generally understood to refer to *other spaces* [*lieux autres*]—that is, is “a sort of place that lies outside all places and yet is actually localizable.”<sup>16</sup> The definition provided here by Michel Foucault generally enables us to imagine our own heterotopias. The accompanying nomenclature nonetheless includes numerous examples (mirror, cinema, zoo, etc.), which are places having “the power of juxtaposing in a single real place different spaces and locations that are incompatible with each other.”<sup>17</sup> Others are counter-arrangements relative to society, such as the heterotopias of exclusion represented by prisons, psychiatric hospitals, and retirement homes. The list of temporal heterotopias would include cemeteries as well as museums and libraries, which correspond to the modern project to gather all epochs together in one place. Aside from being specialized places where times and cultures accumulate, heterotopias, again according to Foucault, generally present themselves as spatio-temporal unities: “Heterotopias are linked for the most part to bits and pieces of time, i.e. they open up through what we might define as a pure symmetry of heterochronisms. The heterotopia enters fully into function when men find themselves in a sort of total breach of their traditional time.”<sup>18</sup>

But it is especially when he distinguishes heterotopias—outside places that are both effective and real—from Bachelard’s interior spaces that the philosopher stimulates our imagination. Henceforth we connect heterotopias of the outside with imaginary spaces in order to form *heterotopias of the inside*, which reveal themselves in the momentary *desire-to-be*. Consider those familiar places—attics, courtyard corners, tepees, and the parental bed—which, infused by children’s imaginations, are rapidly transformed into enchanted spaces, veritable localized utopias.<sup>19</sup> Those other spaces, constituted of *space-times* operating according to a principle of openness and closure “that isolates them and makes them impenetrable,”<sup>20</sup> are possessed of the ability to periodically re-enchant daily life.

Like Foucault, Gianni Vattimo conceives of heterotopias as achieved utopias,<sup>21</sup> but does so as another way of experiencing postmodernism, one that does not so much require us to drop modernist historicism as to hold it in a relationship of *Verwindung*—of “resumption-resignation-convalescence-distortion.”<sup>22</sup> It goes without saying that postmodern society is situated within the context of widespread communication. To the inevitable proliferation of communication devices correspond a multiplication of perspectives. In this context, there is no longer History but histories; likewise, Reality and Truth have been supplanted by realities and truths. This explosion of perspectives on the world marks the end of a modernity characterized by a dominant perspective that presented itself as universal.

The expansion of information and the acceleration of events coincide with a decrease in meaning and depth, which translates into a weakening of Being in favour of



*being-with-others* and, in symmetrical fashion, a weakening of the notion of art in favour of an explosion of aesthetics within society. Whence the emergence of the socioaestheticians' *desire-to-be*.

Following Nietzsche and Heidegger, Being presents itself no longer as subject or object but as an event: given that the experience of death is constitutive of Being, its inevitable end is the only thing that can lay claim to stability. It goes without saying that this ontological conception of Being is vastly different from the more fixed and permanent conception proposed by modern metaphysics. Similarly, to the aesthetic experience that the tradition running from Aristotle and Kant through to Hegel has consistently defined as a form of security and stability (i.e. as *orientation* and *reorientation*<sup>23</sup>), Vattimo opposes aesthetic experience as precariousness, hence *disorientation*. This would be an experience that would, in some ultimate manner, allow us to experience other possibilities of existence via the imagination. With regard to postmodernism, disorientation also represents an emancipation, a liberation made possible by the development of information technologies that enable different communities to speak up, to recognize and be recognized. Hence it is in this context of cultural democracy, whether it be rural or urban, that the socioaestheticians intervene.

Operating within these guidelines, Vattimo arrives at the conclusion that the utopia of the 1960s is actualized today in a distorted form—a heterotopia. And it is by drawing upon Kantian aesthetics that he has us share in his "resumption-distortion": "For Kant, when I enjoy a beautiful object, I bear witness to and affirm my participation in a community, where this community is the community of humanity itself—albeit thought only as possible, contingent, problematic."<sup>24</sup> Evidently, it is no longer appropriate to confine oneself to the universal community, even though one can refer to it, and reassume and distort it in order to lend a voice to communities that manifest and express themselves while becoming increasingly independent. Heterotopia is made up precisely of this plurality of particularized communities, expressed in and through aesthetic experiences.

This quite clearly constitutes an attempt to *de-authorize* the world. Thus it would be inauthentic to assume the authority of an absolute value. Moreover, one has to adopt a critical attitude before anything that presents itself as a normative ideal, be it art, history, metaphysics, scientific truth or revitalized myth. In keeping with this way of thinking, the concept of *Verwindung*, with its principle of distortion, offers us a real margin of manoeuvre, a place where we can effect valid creation in all fields of human activity on behalf of modernity!

As we have seen, with the help of this principle of distortion, aesthetic experience shifts into the general culture, where it operates in favour of multiple identifications that come to fruition in the aesthetic experiences of communities and micro-communities. And it is on this very open base that the profession of socioaesthetician is built. Assimilated into the sphere of art, it finds itself actually related to the community aesthetic that provisionally gives rise to it.

1 Roger Clause, a media sociologist, was the first to use the term *reliance* [connectedness] in his work *Les nouvelles : synthèse critique* (Brussels: Université libre de Bruxelles, Institut de sociologie, 1963). Among the functions of the print media, Clause singles out that of "social connectedness," which means the search for functional links in response to isolation. See also Marcel Bolle de Bal, *La tentation communautaire : les paradoxes de la reliance et de la contre-culture*, (Brussels: Université libre de Bruxelles, 1985), 247.

2 This term was employed by Roy Ascott in *The Pleating of the Text: A Planetary Fairy Tale*, a work that paid homage to Roland Barthes's *The Pleasure of the Text* within the framework of the exhibition *Electra* held at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris in 1983. Used generally in relation to network art, the concept of "distributed authorship" describes a situation in which multiple authors exist in space-times that are different with respect to the work in which they participate. We will expand this concept to encompass authors who have not been previously designated as such, as well as their co-presence—be it actual or long distance, live or recorded—within the framework of the aesthetic experience that gives them their status as authors.

3 On the versatility of the sites and non-sites of art, see Doyon/Demers, "Dans les bois comme dans le champ," in Anne Bérubé and Sylvie Cotton (eds.), *L'installation : pistes et territoires* (Montreal: Centre des arts actuels SKOL, 1997), 96–97.

4 Michel Maffesoli, "La force 'imaginaire' du politique," in *La transfiguration du politique : la tribalisation du monde* (Paris: Grasset, 1992), 27–43. [Our translation]

5 Michel Maffesoli, *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique* (Paris: Plon, 1990), 18. [Our translation]

6 Marc-Olivier Wahler, "Rapports d'entreprises," *Artpress*, no. 230 (December 1997): 35 and 39. [Our translation]

7 We also operate an *Agence d'enfouissement d'œuvres et d'œuvres d'art* (1990–93), an *Aire de service pour œuvres et œuvres d'art* (1991–) and a *Centre d'œuvres et d'œuvres d'art excédentaires* (1996–).

8 In our opinion, theatricality emerges within the framework of defined situations, while performativeness is inscribed in the present, in undefined situations. It is obvious that these two types of situations can occur simultaneously.

9 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Dijon: Presses du réel, 1998).

10 Jean-Pierre Balpe, "Quelques concepts de l'art numérique," a lecture given at Moss, Norway, in 1998 and accessible at the Web site [www.labart.univ-paris8.fr/chantier/nouv/anne-gaelle/art-num-JPB.html](http://www.labart.univ-paris8.fr/chantier/nouv/anne-gaelle/art-num-JPB.html)

11 Michel Maffesoli, *La contemplation du monde : figures du style communautaire* (Paris: Grasset, 1993), 42. [Our translation]

12 We take up here, with a few changes, our reflections on enhanced reality as set out in "Le triptyque de la petite bête noire : Recto-Verso/Pascale Landry et Michel Sylvestre (& Associés)," *SKOL 1997-1998* (Montreal: Centre des arts actuels SKOL, 1998), leaflet 12.

13 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Garden City, NY: Doubleday, 1959).

14 On Sunday, June 18, 2000, eight people congregated in the foyer of Hull's city hall (in the Agora Gilles Rocheleau of the Maison du citoyen) to take part in a real-time audiovisual installation as the *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*. The representatives of the various societies and companies sat at a round table wearing microphone helmets and small (3.5 x 3.5 cm) frontal cameras. With this equipment they were able to record the sounds that each one made, as well as moving images of their exchanges. Meanwhile, these sounds and images were broadcast on a string of eight monitors that created both an enclosure and an interface between the public and the various representatives in attendance.

15 E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*.

16 Michel Foucault, "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias," in Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture* (London: Routledge, 1977), 352.

17 Ibid., 354.

18 Ibid.

19 Daniel Defert, "Foucault, Space and the Architects," in C. David and J.-F. Chevrier (eds.), *Documenta X—Politics Poetics: The Book* (Osforden-Ruit: Cantz, 1997), 274.

20 Foucault, "Of Other Spaces," 355.

21 However, Foucault speaks of utopias as sites without any real location. "They represent society brought to perfection, or its reverse, and in any case utopias are spaces that are by their very essence



fundamentally unreal." (ibid., 352). Vattimo, for his part, refers to the utopia of the 1960s, understood as the melding of aesthetic experience and daily life, the global unification of aesthetic meaning and existential meaning. See *The Transparent Society*, David Webb trans. (Baltimore: John Hopkins University Press, 1992), 62–75.

22 Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, J. Rolland trans. (Paris: La Découverte, 1991), 18. The author borrows Heidegger's concept of *Verwindung*.

23 Vattimo, *The Transparent Society*, 60.

24 Ibid., 67.

Translated from the French by Donald McGrath

## MESDAMES ET MESSIEURS, NOUS FLOTTONS DANS L'ESPACE

PAR ROSEMARY HEATHER

Dans l'horizon de la disparition totale de l'œuvre, il ne resterait que cela : les relations entre « nous »<sup>1</sup>.

Si nous nous transportons dans l'univers imaginé par l'esthétique relationnelle, la topographie du modernisme et du postmodernisme apparaît comme une berge de laquelle nous aurions été poussés. Alors que ces repères disparaissent, de même que l'ombre de leur influence duelle, nous commençons à flotter. Cette situation est unique déjà du simple fait que nous arrivons à la soutenir, à voyager contents et sereins, libérés même du désir de regarder en arrière, et sans inquiétude aucune face à l'issue du périple.

Même dénuée de nom ou de lieu précis, la métaphore spatiale semble convenir pour décrire cet univers qui n'en demeure pas moins un espace. Plusieurs indices (pensons à l'absence de l'objet ou à la grandissante indépendance face aux institutions) laissent penser que cet espace résulterait de la nature virtuelle des relations médiatiques. Plus que jamais en effet, les nouveaux médias servent de voie abstraite aux connexions cérébrales : ils constituent un monde de sexe virtuel, d'argent virtuel et de fantasmes de communication instantanée. Dans ce contexte, l'art contemporain devient très pertinent du fait qu'il ramène le corps, non pas le corps théorique mais bien celui des échanges quotidiens, au centre de la question.

Nouvelle ou non, la relation médiatique a pour première caractéristique sa nature atomisante. Internet, qui n'en est encore qu'à ses débuts, en représente actuellement la quintessence : si le réseau permet de naviguer à travers le temps et les lieux avec une efficacité jamais vue, son effet d'isolement s'avère en effet tout aussi efficace. Il existe bien sûr des communautés virtuelles, mais la condition même de leur existence est l'isolement de l'individu, seul devant son ordinateur.

Les mondes que nous habitons sont donc de plus en plus abstraits et de moins en moins physiques. De manière générale, cette situation se résume en un mot : la *globalisation*. Ou, plus directement encore : l'*argent*. Comme les politiciens nous le rappellent constamment, l'argent est le nœud de notre existence, pour ne pas dire l'apex des relations humaines. C'est à l'aune d'une telle vision que certains gouvernements conservateurs adoptent des politiques dont le but est d'éliminer le facteur

social, à tout le moins de le réduire aux relations individuelles – de pair à pair ou de personne à personne. Ils veulent refaire la société à l'image même du capital, la transformer comme lui en un flux incessant et amoral.

Les pratiques relationnelles semblent faire contrepoids à cette tendance. Pour approfondir le sujet, j'ai mené une petite enquête auprès de sept artistes : Adrian Blackwell, Germaine Koh, Sandy Plotnikoff, Lucy Pullen, Luis Jacob, ainsi que Jenifer Papararo et Jin Han Ko, les membres fondateurs du collectif Instant Coffee. Je leur ai soumis trois questions concernant leur pratique :

1. Quelle est l'origine de votre travail ?  
Comment en êtes-vous arrivés à mettre au point votre pratique ? Quelles ont été vos influences ?

2. Quelle relation votre travail entretient-il avec le lieu où il est produit ?  
Où se trouve *ici* pour vous ? Toronto (ou la ville que vous habitez) sert-elle de contexte spécifique à votre travail ? L'environnement urbain en fait-il partie intégrante ?

3. Quelle relation votre travail entretient-il avec le temps présent ?  
À travers quelles relations votre travail prend-il forme ? Est-il conçu pour un public déterminé ? Selon des conditions sociales spécifiques ? La réponse peut aussi porter sur le rôle actuel de la galerie d'art ou de l'institution.

La ville de Toronto a servi de contexte spécifique au travail de chacun de ces sept artistes, souvent d'ailleurs dans le cadre de collaborations avec les autres répondants : la complicité de Sandy Plotnikoff et de Lucy Pullen est bien connue ; Luis Jacob et Adrian Blackwell ont participé ensemble à l'action *Matress City* du February Group à l'hôtel de ville de Toronto, et ils figurent tous deux parmi les instigateurs de l'Anarchist Free School (Toronto, 1998-2000) ; et Instant Coffee est un projet à long terme dont les deux charmants hôtes se laissent contaminer par tous les genres d'infections, artistiques ou non. Malgré les liens qui les unissent, ces artistes ne se considèrent toutefois pas comme un groupe défini. Il est vrai qu'ils ont tous réalisé des travaux sur l'échange dans l'une ou l'autre de ses formes, mais leurs stratégies artistiques sont trop différentes pour permettre un regroupement sous la seule bannière de l'« esthétique relationnelle ». Ils suivent cependant en cela la tendance des pratiques relationnelles en tant que catégorie esthétique définie par des circonstances individuelles.

Ironiquement, le présent forum, qui a pris la forme d'échanges de courriels plutôt que d'une conversation de vive voix, participe au mouvement d'atomisation que nous déplorons. Mais cette contradiction a le mérite de mettre en relief l'action de l'art relationnel, à savoir sa capacité d'exploiter des incidents singuliers pour ouvrir une perspective plus large, celle que représente tout le réseau des relations qui tissent la société.

<sup>1</sup> Jean-Ernest Joos, « Communauté et relations plurielles : dialogue entre les philosophes et les artistes », *Parachute*, n° 100, octobre-novembre-décembre 2000, p. 54.



## LUIS JACOB

Mon travail trouve toujours son origine dans ma propre expérience : les endroits que j'habite, les gens que je rencontre, ceux que j'aime, et les choses que j'apprends. En ce qui concerne mes études, c'est la lecture de philosophes phénoménologiques comme Maurice Merleau-Ponty et Martin Heidegger qui m'a appris à accorder cette attention à l'expérience.

En tant que personne gaie et anarchiste, je suis à la fois particulièrement frappé par l'étrangeté de la vie en société et inspiré par les myriades de moyens de survie et de résistance qui se manifestent partout où se trouve l'oppression – et elle est partout présente. C'est là l'origine de mon travail.

Je ne pourrais dire exactement pourquoi, mais je sens ma vie et mon travail très liés à la ville de Toronto, c'est presque une forme d'engagement. La culture urbaine torontoise est ce que je connais le plus intimement et j'ai peine à imaginer ce que serait mon travail si j'habitais ailleurs.

En général, je trouve que le travail *in situ* est une méthode artistique très contraignante. Cela dit, j'essaie toujours de tenir compte du contexte dans lequel mon travail est présenté. Durant la préparation d'une pièce, c'est le « où ? » qui détermine le « quoi ? » et, dans bien des cas, le « où ? » désigne d'abord les gens qui habitent ou fréquentent le lieu.

Je suis essentiellement une personne ignorante. Il y a beaucoup de choses dans le monde dont je ne connais que les aspects les plus superficiels. Je prends pour acquis que mon public est multiple, hétérogène, mobile et imprévisible. Et par-dessus tout, je crois que ses membres possèdent des pouvoirs créatifs semblables aux pouvoirs incarnés dans mon travail.

Nous vivons au milieu de courants de pensée auxquels chacun de nous ajoute son grain de sel et par rapport auxquels nous prenons position. Par mon travail, j'essaie d'ajouter ce qui me semble manquer à un discours donné. Parfois, le travail devra être amical ou contrariant, parfois il se fera idéaliste ou encore « brutal », comme le dirait mon amie Ann Dean. Ce qui m'importe en fait, c'est qu'il ait un rôle dynamique.

## SANDY PLOTNIKOFF

*Hat Scene* met en vedette des chapeaux faits sur mesure garnis de boutons-pression sur les bords et sur le dessus. Ces derniers permettent d'assembler les chapeaux et d'en faire des sculptures qui créeront une installation indépendante, de les joindre au gré des actions d'un groupe de personnes participant à une performance ou, encore, de les porter à l'extérieur d'un contexte artistique. *Hat Scene* s'adapte à son public.

Quelques récents projets reliés à *Hat Scene* :

- boutons-pression sur les doigts de gants rouges
- chapeaux verts portés à l'envers. Pièce enlevée, bouton supérieur déplacé sur le côté

- deux chapeaux identiques portés l'un sur l'autre, le chapeau supérieur étant destiné à une autre personne

- trois casquettes rouges jointes par les boutons-pression des visières

- deux personnes en chandails « kangourous » rouges joints par les fermetures éclair dans une performance spontanée à la Saint-Valentin

- l'extérieur de Money House (lieu torontois d'art et de fêtes) peint vert menthe pour la Saint-Patrick ; kangourou vert assorti porté durant la fête et trempé dans du rince-bouche pour l'odeur de menthe

- autoportraits avec 150 kangourous de différentes couleurs assortis au lieu ou à la situation

- frères jumeaux habillés en Simply Red et en Yellowman pour une intervention dans l'auditoire au concert de Blue Floyd

- irruption contagieuse du costume : vêtements roses de mon costume distribués en grande quantité et portés par d'autres personnes par-dessus leur propre costume d'Halloween

- mobile confectionné avec deux chaussettes et un cintre accrochés à une paire de chaussures trouvées suspendue à un fil téléphonique

- chandail jaune dont le col roulé coupé est porté en bandeau

- pantalons à fines rayures.

## ADRIAN BLACKWELL

*Public Water Closet (PWC)* se situe au croisement de plusieurs de mes idées. Cette intervention représente d'abord une tentative d'inscrire l'art non seulement dans un contexte public, mais aussi dans un rapport avec le social et le politique. Elle a pour but d'élargir l'accès à une des premières infrastructures de l'espace public : la toilette. Mais la stratégie esthétique et conceptuelle devient ici un moyen de soulever une question controversée, à savoir la possibilité pour tout membre de la société, sans égard à son revenu, d'utiliser l'espace public, qui, financé par les fonds publics, ne saurait servir uniquement à la thésaurisation capitaliste.

La forme de ce travail retourne (ou *détourne*, pour reprendre un terme situationniste) la fonction principale du miroir sans tain, celle de fournir aux instances de pouvoir un lieu confortable depuis lequel elles peuvent sans crainte recenser la population et la contrôler. Dans *PWC*, la hiérarchie se trouve inversée : sa structure, dont la porte est faite d'un tel miroir, permet aux personnes sans abri, habituellement traquées et persécutées du seul fait qu'elles satisfont leurs besoins primaires, d'observer à leur tour la ville sans être vues.

Cette intervention est clairement influencée par les pratiques de Robert Smithson, qui postule que la sculpture est un miroir du site qu'elle occupe; de Gordon Matta-Clark, qui coupe littéralement les édifices en deux pour en exposer l'intérieur ; ou encore de Dan Graham, dont l'utilisation du verre métallisé dans la construction d'étonnantes maisons et d'extravagances architecturales désarme l'un

des matériaux les plus omniprésents et problématiques que compte l'architecture contemporaine.

PWC est un prototype qui joue sur l'ambition moderniste de l'universalité. En théorie, le projet peut être réalisé un peu partout, mais il prend tout son sens dans les villes où les toilettes publiques sont inaccessibles et où il devient par conséquent utile de fournir un service d'urgence. Le projet a été élaboré dans l'Ontario de Mike Harris et le Toronto de Mel Lastman, deux politiciens privilégiant les tactiques de répression policière au détriment de la redistribution économique ou de la disponibilité des infrastructures publiques. À l'été 1998, la province faisait avaler à la population le projet de loi Safe Streets [Rues sécuritaires]. Celle-ci donnait aux forces policières le droit de criminaliser certains comportements typiques des personnes sans abri (la mendicité agressive ou la pratique du lavage de pare-brises au *squeegee*, par exemple), soit les seuls moyens qu'ont plusieurs individus pour survivre. PWC prenait place à l'angle des rues Queen et Spadina, à l'épicentre du conflit impliquant les *squeegies*, là même où les commerçants locaux avaient demandé à être protégés contre ces « entrepreneurs indépendants ». Pour pouvoir installer légalement la toilette, il me fallait la permission des commerçants du coin. Plusieurs d'entre eux étaient conciliants parce qu'il s'agissait d'un projet d'art, mais leur accord tenait au fait que la toilette ne soit pas placée devant leur magasin. D'autres, par contre, se sont violemment opposés au projet, craignant que la structure n'encourage les gens considérés « indésirables » à s'installer à demeure dans les rues, et clamant qu'ils feraient valoir leur cause devant les instances publiques. Ces réactions mettent clairement en évidence le point de vue que partagent la ville et la province sur ceux qui peuvent occuper légitimement l'espace urbain.

PWC attaque ainsi ce que Samir Amin appelle la « pensée unilatérale » du capitalisme contemporain, c'est-à-dire le « néolibéralisme globalisé<sup>1</sup> ». L'intervention propose tout d'abord l'établissement de cadres différents dans lesquels l'urbanisme pourra se développer : il faut en effet systématiquement refuser de voir l'organisation de nos villes se réduire à une expression univoque purement capitaliste. Elle sert ensuite d'argument contre le découpage de la ville suivant les classes sociales comme le commande la commercialisation actuelle de l'espace urbain ; la cité doit au contraire agir comme un moteur de différence et de proximité. Enfin, PWC est un jalon dans l'élaboration d'une architecture du jeu. Elle laisse entrevoir que l'infrastructure publique pourrait, par exemple, permettre l'expression d'une sensualité ou d'un érotisme issus d'une participation commune, plutôt que liés à la présence toujours croissante de l'infiltration médiatique dans nos rues. Il s'agit en fait d'une architecture qui subvertit la militarisation grandissante de l'espace urbain, malheureux corollaire de la volonté de libéralisation du commerce et des investissements à l'ère du capital global.

1. Samir Amin, *Spectres of Capitalism*, New York, Monthly Review Press, 1998, p. 43.

## GERMAINE KOH

Les toutes premières œuvres que j'ai exposées étaient des toiles abstraites essentiellement élaborées d'après les structures sémiotiques et les systèmes de signes dans lesquelles elles s'inscrivaient et circulaient. De là, dans un cheminement très naturel, je me suis mise à penser à tous les objets en circulation dans le monde et à imaginer des façons de les approcher. Pour ce qui est de mes influences, il y a bien sûr plusieurs artistes dont la pratique rejoint de manière exemplaire celle que j'aspire à soutenir – je pense à l'approche engagée mais jamais dogmatique de Felix Gonzalez-Torres ou de Rirkrit Tiravanija, par exemple –, toutefois, je fais consciemment l'effort de ne pas trop m'imprégner du travail des autres afin que le monde qui m'entoure demeure ma première référence et la source de mes observations.

Bien que mes projets empruntent à des phénomènes ordinaires, ils s'inscrivent presque toujours dans des situations particulières. Mon travail, qu'il soit une proposition lancée dans le monde ou une trace que j'en ai tirée, prend la rue pour principal contexte. J'ai aussi fait des interventions liées à un lieu spécifique, en utilisant les matériaux qui y sont courants, voire endémiques, comme les omniprésentes bouteilles d'eau vides qui jonchent les rues de Mexico.

*Sightings* est un bon exemple de ce mariage entre générique et spécifique. De 1992 à 1998, j'ai produit une série de cartes postales d'après des photographies trouvées dans des lieux publics. Les cartes imprimées reproduisent fidèlement les photos originales, mais elles présentent à l'endos une légende comportant la date, l'endroit et les conditions dans lesquels les images ont été trouvées, ainsi qu'une transcription de toute note ou indication figurant sur l'original, le tout suivi de mon adresse. Fusion des fonctions habituelles de la carte postale touristique et du cliché amateur – l'une commémorant la présence d'un individu dans un lieu public, l'autre montrant des individus dans des situations souvent conventionnelles –, cette série de cartes postales est aussi très spécifique puisqu'elle témoigne du passage de *telle* personne – moi comme les individus qui ont perdu ou jeté leurs photos – dans *tel* lieu. Je considère ces cartes un peu comme de modestes annonces d'objets perdus circulant dans le monde tout en portant en elles la possibilité que leurs images reviennent un jour à leur point d'origine.

Cela est d'ailleurs arrivé au cours de la sixième année du projet : une femme de Melbourne a pu me contacter grâce à la diffusion de sa photographie, que j'avais trouvée près d'une benne à ordures dans le quartier off-Broadway de Manhattan.

Puisque nous parlons de lieux, il est pertinent je crois de mentionner que je n'ai volontairement pas de domicile fixe ; je tente plutôt de vivre légèrement et de demeurer mobile, souple et sensible aux circonstances. Cela s'inscrit dans un désir d'estomper l'identité personnelle au profit de la collectivité, et c'est aussi en quelque sorte une réponse à ta question sur le présent. Mon travail prend essentiellement la forme d'un processus : des projets continus à longue échéance, des actions éphémères, des objets intangibles et des interventions produites par des



échanges sociaux. Cette approche résulte clairement d'une volonté d'insister sur le moment présent, de porter attention aux situations et aux gestes quotidiens qui informent au jour le jour le sens de la vie. Dans tout cela se profile une sorte de projet social discret, fondé sur la conviction qu'une force puissante, bien que sous-estimée, émane de la base. Il est vrai que mon travail emploie souvent les structures et les institutions existantes, mais il leur complique la vie par sa tendance à disparaître, son refus de fermer les boucles et sa nature non commerciale.

Comment mon travail est-il reçu ? Les gens peuvent l'aborder de manières très différentes, avec des objectifs distincts : par l'expérience directe (dans certains cas, sans même s'en rendre compte) et/ou par un investissement des concepts qu'il véhicule. La rencontre fortuite ou l'interaction inconsciente ont une grande valeur en ce qu'elles permettent d'observer la façon dont les corps circulent et se heurtent, mais j'essaie toutefois, sans trahir l'expérience, de faire en sorte que ces échanges spontanés donnent lieu à une réflexion. Je sais que certaines de mes actions ne seront remarquées que par un petit nombre de personnes, mais si elles peuvent occasionner une réflexion véritable sur le monde en général, je pense que c'est déjà très bien.

## LUCY PULLEN

Les idées qui me préoccupent proviennent de mon expérience du monde. J'ai vécu longtemps en Nouvelle-Écosse. Aux États-Unis ces derniers temps, je suis devenue plus indépendante. Je me lève plus tôt et je travaille plus fort. Nous sommes enrégimentés. L'automobile est importante. Mon existence est plus solitaire. J'ai la nostalgie du temps où la moindre chose servait à alimenter d'échanges créatifs chaque jour d'une vie dynamique.

« Où ? » n'est pas une question aussi intéressante que « Quoi ? », dans le sens de ce qui se produit vraiment. Par exemple, je suis présentement à Philadelphie, mais tu penses à moi comme si j'étais à Toronto. C'est bizarre, n'est-ce pas ? Mais cela prouve ce que j'avance. L'idéal serait de se mouvoir entre deux points, la ville et la campagne, ou encore l'appartement et le studio.

Mon travail répond aux situations. J'utilise des procédés formels et l'intervention du hasard. La surprise, les lignes, la lumière, les couleurs et l'ordinaire sont autant d'éléments que j'exploite grâce à une panoplie de matériaux tels la neige, les bonbons, le fer, le caoutchouc, les journaux, le papier peint, les pierres, les yeux postiches, les miroirs, les fournitures de bureau et ainsi de suite. Souvent, mon travail est conçu de manière à inviter le public à participer. La différence entre mon intention et ton expérience est un moment important et intéressant : un moment qui m'apprend. Souvent, mon travail glisse, ou encore il perce accidentellement un petit trou dans notre réalité hautement construite et détaillée. Cela me plaît et c'est pourquoi je continue à le faire.

## INSTANT COFFEE

1. Puisque Instant Coffee constitue la base du travail, Instant Coffee doit aussi en être l'origine. Instant Coffee s'est toujours occupé de l'organisation d'événements tout en étant en même temps Instant Coffee. Le titre de la pièce

*Urban Disco Trailer + Everyone*, décrit en lui-même de quoi il en retourne : il s'agit d'une roulotte-discothèque urbaine servant de prétexte à des rassemblements spontanés. De la même manière, Instant Coffee sert de prétexte à la création, cette création étant caractérisée par une façon particulière de se rassembler.

Les influences sont trop nombreuses pour être énumérées, et puis rien ni personne n'est à l'abri d'une mention d'influence. Nous pourrions facilement citer la tradition de l'art conceptuel comme influence complexe et dire que c'est dans son sillon que nous inscrivons notre pratique, privilégiant les idées avant la matière. Mais ce serait nier notre amour de l'objet, notre vénération de l'image populaire et notre usage de l'esthétique comme style. Peut-être cela fait-il de nous des artistes néo-conceptuels ? Nous préférons nous considérer comme des « conceptuels matérialistes ».

2. Supposons que le lieu ne soit pas un lieu mais plutôt une pratique. La familiarité avec le lieu serait alors incarnée dans une façon particulière de travailler. En ce sens, Instant Coffee peut être considéré comme un lieu. Ce concept peut paraître prétentieux, mais il est utile puisque nous aimons penser que les caractéristiques de notre pratique sont mobiles et qu'elles s'adaptent aux différents endroits et aux différentes communautés où la pratique a lieu.

*Urban Disco Trailer + Everyone* intégrait le travail de plus de soixante personnes et englobait trois événements distincts : le *Logo Show*, le *Miniature Show* et le *Vidéo Show*. Bien que nous ayons été à l'affût d'éléments esthétiques précis pouvant relever l'aspect ludique et récréatif de la roulotte, nous avons finalement laissé le projet relativement ouvert. De plus, nous avons conçu les trois événements autour de thématiques souples afin que le plus grand nombre puisse y participer.

3. On dirait une question piège... Le travail d'Instant Coffee est essentiellement un événement en perpétuel devenir puisque, lançant un processus, nous sommes déjà en train de penser à celui qui suivra. Nous sommes tout à fait à l'aise avec l'idée de travailler pour le public spécialisé du milieu de l'art et, d'une certaine façon, nous tablons sur sa présence à nos performances. Un jour, quelqu'un nous a demandé ce qui fait de la roulotte une entreprise artistique, nous laissant un moment bouche bée – en partie parce que nous ne savions pas par où commencer la réponse (fallait-il retourner à Duchamp ?), mais surtout parce qu'il ne nous était jamais venu à l'esprit qu'il pouvait s'agir d'autre chose.

Ironiquement, présenter une performance dans une institution aussi établie que le Musée des beaux-arts de l'Ontario nous a donné accès à un public plus large que celui de nos précédents événements. Pour bien profiter de l'occasion, nous avons tenté de faire participer les gens en leur demandant de voter pour leur logo ou leur autocollant préféré. Nous ne cherchions pas vraiment à découvrir les préférences du public du Musée, mais c'était un bon moyen de retenir les gens plus longtemps et de recueillir leurs commentaires. Plusieurs des bulletins de vote ne portaient d'ailleurs aucun choix, mais plutôt des adresses de sites Internet et de courriels ou encore des commen-



taires directs, positifs ou négatifs, sur l'événement. Certains de ces commentaires nous servent maintenant dans d'autres projets artistiques – nous ne saurions dire exactement pourquoi, mais les commentaires négatifs nous ont paru plus faciles à assumer. Il faut ajouter que le processus de vote nous permettait de mettre en lumière la dimension compétitive de la production artistique. C'est aussi dans le contexte du Musée des beaux-arts que nous avons découvert combien les enfants aiment notre travail. Nous ne savons toujours pas quoi faire de cette information.

Bien que nous aimions présenter des événements à un public spécialisé, notre public est constitué de tout individu qui y trouve de l'intérêt.

P.S. Le design est très bon pour faire la fête.

Traduit de l'anglais par Josée Blanchet et Anne-Marie Ninacs

## PRATIQUE RELATIONNELLE

(VERSION ABRÉGÉE)

PAR DEVORA NEUMARK

Un des aspects de la tradition juive que je n'ai jamais oublié depuis mon enfance est la coutume de répondre à une question par une autre question. Ne pas le faire, m'a-t-on enseigné, était signe d'irrespect envers le processus d'apprentissage et le sujet de la discussion lui-même. J'espère ici arriver à élaborer au moins une question intéressante en réponse à celle que les organisateurs m'ont transmise, à savoir : « Selon quels aménagements théoriques peut-on aborder ces nouvelles pratiques artistiques ? »

J'ai intitulé ma communication « Pratique relationnelle » pour souligner la dynamique qui se trouve, à mon sens, au cœur même des pratiques artistiques que l'on qualifie ainsi. La notion de « pratique » réfère, en effet, à la fois aux conventions, aux coutumes ou aux habitudes d'une communauté et aux processus que sont l'exercice, la préparation et la répétition. Cette communication fait donc partie intégrante de ma pratique.

### Pathologie, performance et conscience

Je voudrais d'abord contextualiser la question des pratiques relationnelles, telles qu'elles apparaissent aujourd'hui au Québec, dans le cadre plus large de l'histoire et de l'actualité de ces pratiques à travers le monde. Dans l'introduction de *Radical Street Performance: An International Anthology*, Jan Cohen-Cruz écrit :

Le trait le plus marquant qui se dégage de cet ensemble de pratiques est la persistance des performances urbaines dans les périodes de changement social, que ce soit lors du mouvement vers le bris du *statu quo*, pendant ce bris ou juste après. Quand le besoin de déranger se fait sentir, la performance urbaine permet d'imaginer ce que la société pourrait être et d'argumenter contre ce qu'elle est. [...] La performance urbaine est poreuse. Elle invite tous ceux qui passent par là. [...] Elle représente autant de moments où une nouvelle conscience tente d'émerger et qui sont criés et célébrés, chantés et déambulés, paradés et proclamés dans la conscience publique<sup>1</sup>.

La première question que j'aimerais dès lors poser est : « En quoi les pratiques artistiques qui ont émergé au Québec ces dernières années sont-elles une vision de ce que notre société pourrait devenir ou un argument contre sa forme actuelle ? » Il se pourrait très bien qu'il y ait discordance dans les visions qu'on donnera de son futur et insatisfaction quant à son présent (et à son passé). Seule une investigation minutieuse et approfondie des œuvres dont nous discutons aujourd'hui permettrait d'affronter la complexité de cette dynamique. Mais qui parmi nous entamera l'analyse des relations entre le Québec actuel, sa crise identitaire et les pratiques artistiques qui y sont produites ?

### Nous (et eux), ceci (et cela), ici (et là)

Comme possible piste théorique pour la compréhension des pratiques relationnelles actuelles, je m'inspire de l'ouvrage de Danah Zohar, *The Quantum Self: Human Nature and Consciousness Defined by the New Physics*<sup>2</sup>, en proposant que la physique quantique offre une belle métaphore, voire même une explication des rapports que nous entretenons avec nous-mêmes, avec les autres et avec le monde en général.

En effet, contrairement à la physique de Newton, qui fait de nous des pions dans un jeu de forces plus larges complètement hors de notre contrôle, et à la théorie de la relativité d'Einstein, qui est une physique des hautes vitesses et des grandes distances, la physique quantique concerne ce qui nous est le plus proche. « Physique du microcosme intérieur de l'atome, écrit Zohar, la physique quantique décrit les fonctionnements internes de tout ce que nous voyons et de tout ce que, du moins physiquement, nous sommes<sup>3</sup>. »

Cette théorie sophistiquée, la plus complète des sciences physiques, semble toutefois, elle aussi, inapte à prédire la réalité. Zohar propose donc que la conscience humaine constituerait le pont naturel entre la vie quotidienne et la physique quantique. Comme élément essentiel de cette physique, son « principe d'incertitude » devient, en effet, une façon d'appréhender les probabilités de changements et de choix qui, évidentes dans notre quotidien (un ballon lancé tombe ou bien dans notre cour ou bien dans celle du voisin), semblent demeurer insolubles pour la science. Par exemple, alors que l'onde et la particule sont toutes deux nécessaires à l'appréhension du monde, nous ne pouvons en considérer qu'une seule à la fois. « Ou bien on mesure la position exacte d'un électron lorsqu'il se manifeste sous forme de particule, ou bien on mesure sa vitesse lorsqu'il se manifeste sous forme d'onde : en aucun cas on ne peut mesurer les deux exactement au même moment<sup>4</sup>. »

D'après les exemples donnés par Zohar, on peut se demander comment il est possible de mesurer la dynamique de toute expérience relationnelle. L'auteure établit, en effet, un parallèle entre la mesure de l'électron et la première rencontre psychiatrique où

idéalement, le psychiatre voudrait à la fois connaître tous les faits pertinents à propos de son patient ET établir un contact avec lui. Le problème est que, si le médecin pose des questions pour élucider l'histoire du patient, il n'obtient que des réponses factuelles et



un retrait de celui-ci dans son propre passé. D'un autre côté, si le psychiatre décide d'abandonner les questions pour une écoute plus sensible et créative, il aura de l'empathie pour le patient mais très peu d'information sur son histoire à la fin de la séance. La cueillette de faits et la relation semblent s'exclure mutuellement tout en demeurant toutes deux essentielles pour dresser un portrait global de la condition du patient<sup>5</sup>.

Je m'arrête plus particulièrement sur cette situation parce qu'elle me semble une clé pour la compréhension des problématiques en jeu dans les pratiques relationnelles, non seulement dans la dynamique entre le personnel et le politique, mais aussi, par exemple, dans la dynamique très concrète de l'engagement de l'artiste dans une intervention inscrite dans la durée et sa documentation. Dans mon intervention urbaine *Présence*, par exemple, j'étais ou bien en relation avec un passant (et je crochetais alors en violet), ou bien seule (et je crochetais en jaune) et c'est précisément la dynamique entre ces deux états et le fait qu'à chaque instant j'étais potentiellement seule ou accompagnée, qui a créé le motif. Mais encore plus, en regardant la documentation visuelle de ce projet, j'ai été consternée de constater que, malgré la large part de violet dans le tricot, très peu d'images montraient des gens conversant avec moi. Le fait et la relation s'étaient exclus l'un l'autre. En fait, les gens ne s'arrêtaient tout simplement pas lorsqu'ils voyaient la caméra. Alors, quelle est la vérité de cette expérience ? L'un ou l'autre. L'un et l'autre. Tous les deux, chacun simultanément probable mais différemment possible.

Je pourrais revoir à la lumière de cette métaphore quantique bien d'autres performances urbaines. J'aimerais toutefois revenir sur la question du Québec actuel. Même si le oui et le non sont tous les deux possibles, voire probables, nous vivons dans une multiplicité de choix jusqu'à ce que la boîte soit ouverte. Et c'est précisément dans ce monde de choix que nous épuisons les possibilités. Le « principe d'incertitude » nous rappelle qu'avant l'ouverture de la boîte, avant la certitude de l'un ou de l'autre, nous avons le présent. Et c'est dans ce présent que s'inscrivent les gestes et les interventions.

### L'espace, le souffle et la bienveillance

J'aimerais enfin vous inviter à participer à un exercice guidé de respiration basé sur les enseignements de Pema Chödrön<sup>6</sup>, qui nous rappelle souvent de méditer spécialement sur ce qui provoque nos plus grands ressentiments et d'être reconnaissants de ces expériences. Comme tous ceux qui enseignent les cinquante-neuf maximes traditionnelles du bouddhisme tibétain, elle croit que l'agression et la violence sont des tentatives pour nous cacher, à nous-mêmes et aux autres, nos recoins les plus vulnérables afin de nous protéger. Faire honneur, à travers la pratique de la respiration, à nos propres douleurs, peurs, doutes et jalousies, en faire des parties de notre vie quotidienne est un véritable processus de laisser-aller qui se réalise dans la compassion à l'égard de soi et des autres. Cette pratique est, en fait, très proche de la pratique artistique en ce qu'elle se développe au moyen de différentes forces se superposant, s'opposant même parfois. Elle est tout aussi concrète, réelle, viscérale et inscrite dans le moment présent. [exercice]

Nous devrions idéalement méditer pendant au moins 45 minutes. Cependant, les quelques minutes de silence contemplatif qui nous sont imparties permettent déjà de saisir les modifications les plus importantes qu'une telle pratique apporte à la conscience. Plutôt que de participer à un monde aliéné où tout ce qui est mauvais est mis de côté, où la douleur et le conflit sont tenus à distance, nous avons le choix de prendre en considération nos possibilités, de demeurer présents et en contact avec ce qui est authentique, intégré et non aliéné, à tous les instants.

La pratique relationnelle travaille les processus de communication, de restauration et d'encouragement. Elle est un espace où la vulnérabilité est vécue comme une force. Elle crée des situations qui ne font ni victime ni coupable et où la compassion sert à la résolution des conflits. Elle est une rencontre fondée sur la puissance de la générosité et les forces régénératrices de l'énergie.



La conception mécaniste du monde nous a donné successivement une science qui expliquait les « choses » et une technologie pour les exploiter comme jamais auparavant, mais le prix en a été une aliénation certaine de la vie humaine à tous les niveaux. [...] La conception mécaniste du monde a finalement échoué parce qu'elle ne visait pas une plus grande cohérence. Elle a plutôt mené à la fragmentation et encouragé l'exploitation égoïste des autres et de nos ressources communes<sup>7</sup> [...]

écrit Danah Zohar. Ainsi, en contraste avec ce que nous avons admis pendant si longtemps à propos du monde physique,

la conception quantique du monde met l'accent sur les relations dynamiques qui fondent tout ce qui existe. Elle nous apprend que notre univers est produit grâce à un dialogue créatif entre l'esprit et le corps (l'intérieur et l'extérieur, le sujet et l'objet), entre l'individu et son contexte personnel et matériel, ainsi qu'entre la culture et la nature. Elle donne enfin une vision de l'être humain comme un être responsable, réagissant aux autres et à son environnement, essentiellement relationnel, naturellement engagé et créatif à chaque instant<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Jan Cohen-Cruz, dir., *Radical Street Performance: An International Anthology*, Routledge Press, 1998, p. 6. Toutes les citations sont traduites.

<sup>2</sup> Danah Zohar, *The Quantum Self: Human Nature and Consciousness Defined by the New Physics*, Quill/William Morrow and Company, Inc., 1990.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>6</sup> Voir Pema Chödrön, *Start Where You Are: A Guide to Compassionate Living*, Shambala, 1994, particulièrement le chapitre 9, p. 56-62.

<sup>7</sup> D. Zohar, *op. cit.*, p. 234-235.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 237.

Traduit de l'anglais par Anne-Marie Ninacs

## LE PLUS LONG ET LE PLUS HAUT : L'ART À L'ÈRE DES SPORTS EXTRÊMES (EXTRAIT)

PAR MARCUS MILLER

Le temps où les masses se pressaient pour bénéficier des lumières de l'artiste-prophète est bel et bien révolu. Même le fait de mettre au jour les vils intérêts financiers des directeurs de musées apparaît aujourd'hui comme un objectif artistique trop élevé. La récente inclination des artistes pour le banal est ainsi peut-être une conséquence des échecs du passé – et un argument de plus en faveur du constant déclin de leur statut. Mais cette propension indigne peut-être à la fois l'émergence d'une certaine humilité de l'artiste dans son processus d'autoélection. En déclarant qu'elle recherche l'amour et l'admiration par sa pratique artistique, Diane Borsato abandonne le chemin traditionnel du grand art et admet ce qui va de soi dans d'autres champs de l'« industrie culturelle » : qu'elle y est d'abord pour elle-même. Cela peut apparaître comme une mince révélation, voire une évidence, mais la tendance historique des artistes à inscrire leurs efforts dans une visée altruiste est à ce point persistante que Borsato elle-même se réclame souvent d'un objectif d'amélioration de la société pour justifier l'impulsion qui donne lieu à ses travaux. Pourquoi pas ? Fabriquer la plus longue chaîne de trombones au monde avec soixante complices ou faire n'importe lequel des gestes plus discrets que compte son répertoire constituent en effet des moyens tout aussi légitimes d'améliorer la vie des gens que les grands chantiers sociaux du dernier siècle – et de loin plus bénins.

## JUST DO IT : ON A FEW ETHICAL MODELS PROPOSED BY THE PRACTICE OF ART

BY ANNE-MARIE NINACS

Ludovic, 7 years old:

"Why is it that we are here on Earth?"

The scientist smiles:

"Do you know Louis Pasteur?"

"Yes, he invented some potion to heal rabies.

[Silence] . . . So it's because we might become the kind of person who finds potions to heal others?"

"Now you understand."<sup>1</sup>

What does one do with one's life?

That is the real ethical question.<sup>2</sup>

Ludovic, a schoolboy from Montreal's South Shore, and Quebec philosopher Pierre Bertrand are asking similar, abiding questions, in the present tense. But while both are concerned about being and doing in the here and now, they are at the same time questioning the *purpose* of our time here on Earth, the *purpose* of being and doing—that which links every human life to a future indissociable from its present, as the latter is necessary for the former to be set in motion. This indispensable self-projection is eloquently conveyed when Ludovic answers his own question, using the words "become," "find" and "heal," verbs that clearly reach into the future. But what is strik-

ing is how both Bertrand's and Ludovic's queries regarding the individual (regarding "a person," "a man" and "his life": *each and every human being*) immediately imply, as an intrinsically related dimension, a collective consciousness (both responses shift focus to "people" and "ethics": to *one human within a community of humans*.) So the discernible thread (and probably the core content) in these two short utterances seems to be that our existence as individuals makes sense (in significance and direction) only when we move beyond the present self.

And if we turn our attention to the field of art, we might take as one example, among many others, this short studio note by Joan Miró:

If I should run out of material to work with, going to the beach and sketching pictures in the sand with a reed, pissing a drawing on the dry earth, drawing bird songs, the sound of water and wind and the wheel of a cart and the song of insects in the empty air—all this may be swept away by the wind or the water, *but having the conviction that all of these pure realizations of my mind will have, by magic and by miracle, a repercussion in the minds of other men.*<sup>3</sup>

Again, we find—here, as one of the fundamental motivations underlying artistic practice—the need to create a link between a single life journey and all of humanity—even when the traces of that journey flirt with invisibility. Miró's note is especially interesting for the way in which this link is created: through *repercussion*. Miró is not talking about the direct and quantifiable effect of individual action or the full, literal conveyance of an experience to a collective entity. Rather, he is referring to a relaying of experience from one person to another—or as he puts it very aptly himself, from one spirit to the next—a relaying produced by ricochet, whose trajectory and consequences are forever incalculable. Since we thus have no real control over the reactions that our actions will ultimately provoke, our impetus (including the force we apply, the way we choose to view it, and the motivation and desires that mobilize it) seems to constitute the only place in this chain of arbitrary causalities where, for lack of total control, we are left with a modicum of mastery. Only a *modicum*, for we are able to choose so little in what becomes our life project, as we too are informed by a multitude of ricochets. Nevertheless, as Pierre Bertrand tells us,

We need a lateral path, one that avoids the well-worn road of clichés, a path that we invent by taking it, the path of self-knowledge (and therefore, knowledge of the Other and of the world). . . . Therein lies a philosophy that is not a specialty, that does not take itself for a science, that offers itself to whomever is alive enough to ask himself vital questions, to be driven by an insatiable curiosity, who is unsatisfied with things as they are, who is searching.<sup>4</sup>

It is precisely to this "lateral path," this space that we can still invent and where we can establish meaningful contact with others and the world at large, that the practice of art can lead us. While the same may be true of all other fully engaging human adventures, art has the peculiarity of taking this open zone itself as material, subject, and site of its expression. For, as Nicolas Bourriaud has clearly



shown, the artist essentially gives shape to “life’s possibilities:”<sup>55</sup> invoking for himself the imperative upon which all artistic activity is founded—“Invent yourself, produce yourself yourself”<sup>56</sup>—the artist implicitly faces his fellow citizens with it. Thus, by freeing himself through his “artistic being,” as embodied in the forms and concepts he creates, the artist communicates these unfamiliar but possible modes of existence to all.

This concept of the artist as an individual whose unique production, behaviour, and mode of living deliberately deviate from social norms has long been a familiar idea to most people, although, unfortunately, it is always essential to remember (as does Bourriaud) that this *mode* of living is also offered up as a *model*. Further, what stands out in many recent practices is not so much artists’ intention to be presented as models but their genuine discontentment regarding the *distance* at which their traditional position as models still places them—even if serving as an example, the status of authorship inevitably confines them to the margins of society. The desire for *rapprochement* fuelling current artistic practices may therefore be targeting art and life less than the model and its possible uses: artists’ quest for fellowship within society may, in fact, be born of a simple desire to amplify the repercussion of realizations of the spirit amid the prevailing avalanche of ambient noises. For it seems that the same basic *model* calling for *imitation* may be found in their works most often presented as *devices* involving *participation*, with the shift—or, rather, intensification—residing mainly in the concrete use of the model. Indeed, the exhortation of modern art to “invent yourself, produce yourself yourself” is often thrust upon the viewer by such works, which seem to say, “Invent me, produce me yourself,” thus demanding that we literally invest in, act upon, experience, or create art.

Consequently, *experience* and *the act*, so dear to contemporary artists, are more than faddish artifice and play a much more fundamental role than it might first appear. Conscious of the power of transformation and revelation that their simple gestures of creation and their *processes* have for and over them (the artist’s studio, of course, having been extended to all spaces, activities, and moments of life), artists are now offering their acts up as examples, no longer seeking to show or to communicate, but to share, or even *propagate*, the liberating power unleashed by even the most gratuitous action.<sup>57</sup> Subtly but persistently, a conviction is emerging from their work that getting a grip on reality and on one’s own self-invention is achieved through deliberately chosen individual action; it is through these modest gestures, made in the present and accumulated over time, that—if such a thing is still possible—the world may yet be changed.

### Utopia

*Project for a Revolution*: the title alone evokes a world of radical social transformations, noble causes to be defended, and calls to embrace the human condition. These evocations find a direct echo in the short video that clearly references the activism of the 1960s: a group of young people is meeting in what may be a classroom; documents, likely political tracts, are being printed in an assembly line; a young man hurries from one location to another, caught up, it seems, in a task or mission that must

be accomplished. However, neither the cause that has set him in motion, nor the text printed on the paper, nor even the reason that all of these people have gathered is revealed to us: it is in vain that we await the speech or the rallying cry—the all-encompassing explanation that we believe we have been invited to hear. Like the group of young people, we stay put and wait for an event that does not take place. Or so it would seem.

For upon second viewing of this three- or four-minute loop by Swedish artist Johanna Billing,<sup>58</sup> the piece proves to be remarkably complex. The sequence of the film constitutes, in itself, a colossal challenge in interpretation. Recapping a little more attentively, we see: sheets of paper coming out of a printer; some of the “revolutionaries,” who are introduced in a series of medium close-up shots; a young man, who grabs the documents, tears down a staircase and hurriedly exits a building; new close-ups of the protagonists (including the young man) as they wait in the room; lastly, the same young man returns, bounds up the stairs four at a time, enters the room, walks straight to a chair (the same one he was sitting in before) and picks up a piece of paper that has been placed there. No matter how many times we watch it, the incongruity of the storyline makes it impossible to understand what is going on: the main character leaves the building and comes back just as hurriedly, but it appears that he has remained at his point of departure all along. This conundrum is further complicated by the fact that the short video is a loop, which allows the narration to start at any time, thereby literally changing the course of (the video’s) history and virtually changing the course of History.

But what are we to understand from this seemingly insignificant meeting? That no revolution is possible (unless you count running round in circles as a revolution)? We might be inclined to believe as much, based on the fact that these young adults seem to be chasing their tails and not getting anywhere. However, the question is whether they really do expect anything to happen. Upon the second viewing of this video, we see that they are not bored by the situation, not just trying to pass the time hoping that something or someone will arrive. On the contrary, they are fully present, very concentrated, attentive, and even committed to being there: far from being empty and passive, the expressions on their faces bespeak a variety of questions, worries and hesitations. “These people are not representatives, but individuals attempting survival, community, and reflection,”<sup>59</sup> insists curator Jan-Erik Lundström, introducing the problematic but characteristic dynamic of the generation of artists that mainly concerns us here—generation X. Theirs is a quest for the possibility of contemplating collective human adventures once again and the overriding, irrepressible need to look forward to a better future for all, although their personal sphere of experience may seem like the only reliably malleable resource as, more than ever, they find themselves confronted with atomization of the current world, individual differences, and relativity of viewpoints. Therefore, video is presenting not so much a perspective on the loss of illusions, but individuals shouldering the task of seeking to revolutionize the world—or at least imagining “being together” in a different way—without deluding themselves about the difficulties they may encounter in their attempts to rally together.



Witness the gaps and abysses to be bridged between the worlds hostile to society's irregularities conceived by utopians who prefer to "live through the imagination ten thousand years from now than to lounge around in the immediate and imminent"<sup>10</sup> and ambivalent proposals such as Johanna Billing's, founded entirely on respect for differences, the imperfections of reality, and investing in the present. In fact, what fundamentally distinguishes these two worlds is that while utopians *create worlds in which life's problems are resolved*,<sup>11</sup> Billing plays with the codes of revolutionary organization, providing us with a situation that *presents the problem of life in society*. If this work leaves us with more questions than answers on the "project for a revolution," one piece of information is nevertheless clearly communicated: *each one of us*—as individuals conscious of the society we participate in shaping—must commit to taking action. Each one of us must choose our own scenario among all of the possible narratives; each one of us must define the grounds for the revolution.

Billing's work also allows us to better grasp the dialectical relationship that many contemporary artists have with utopia: by seeking to limit as much as possible the illusions that humans cling to for survival, by choosing to confront the real world and invest in the present, these artists, through their works, are manifestly participating in the configuration and orientation of the (ideally, better) world. Or, as phenomenologist Maurice Merleau-Ponty wrote, in his own attempt to envisage the possible future of human beings based on their immediate experience, "It is by being unrestrictedly and unreservedly what I am at present that I have a chance of moving forward; by living in my time that I am able to understand other times, by plunging into the present and the world, by taking on deliberately what I do, that I can go further."<sup>12</sup>

In *Project for a Revolution*, only one scene breaks up the twisting loop of the narrative and propels it elsewhere, "further," thus providing us with a key to its meaning: sitting on a bench, completely absorbed—*plunged*, as the phenomenologist would say—into his task, a little toddler is drawing. We cannot see what he is sketching on the paper, but we immediately sense that he is busy creating a new universe. The little boy is the embodiment of the dialectic that we are talking about: we will surely never find, simultaneously, a presence more intense and a power of imagination any greater than those in a child's world. It is in this child's drawing (and, I like to think, in any form of creation) that these two movements, presence and projection, are unified without a trace of contradiction, as the drawing embodies the trajectory from one movement to another. At this point in the video, we understand that perhaps we should have been paying less attention to the much-heralded revolution and more attention to the project that was going to get us there.

### The project

In New York in June 2000, Ilya and Emilia Kabakov presented their latest production, *The Palace of Projects*.<sup>13</sup> Installed in the training room of an immense armoury, the giant, radiant sculpture was reminiscent of the spiral configuration of *Monument to the Third International* by Vladimir Tatlin, an eminent symbol of revolutionary utopianism. But upon approaching the sculpture, it quickly became evident to the viewer that the Russian duo

had given the monument a *habitable* dimension. Indeed, visitors could enter the structure, which was divided into various rooms of smallish domestic proportions, and walk around, as in a house. Each room contained a few pieces of furniture, including a chair and an individual worktable bearing a text and a drawing. When viewers sat down to read the text, they discovered a description for a new project, whose purpose was either "the perfection of oneself as an individual," "the improvement of the life of other people," or the "emergence of new projects."<sup>14</sup> Each was presented in the form of a problem, a line of reasoning, and a possible solution, along with relevant directions, usually accompanied by a prototype or model.

However, what made this "version" of the revolutionary monument truly liveable was that while the utopias that inspired its creation were meant to transform and improve the world, giving it more than a simple formal similarity with Tatlin's tower, they were made as easily accessible as the human-scale spaces that hosted them: trusting, improving oneself, finding joy, loving, inventing, dreaming, accepting otherness, and so on. Unlike a monolithic vision of Utopia that would crown all of humanity and seek to maintain a state of perfection for all eternity, the monument by the Kabakovs delivered plural utopias, passed from hand to hand, that could be achieved in daily life and whose universality lay solely in the fact that they had sprung from our imperfections, from situations very familiar to all of us. In this context, their use of humble, everyday materials for their projects, the little things found in closets and basements and under sinks in just about every house in industrialized countries, hardly seems accidental. The *Palace* itself was made of common construction lumber and held together with banal white cotton, allowing viewers to see how it was constructed, so that even Sunday-afternoon hobbyists might recognize it as a project they could have put together themselves. In this way, too, this installation had little in common with the flamboyant mechanized marvel of glass and red steel envisaged by Tatlin. Instead, it was a simple structure, propelled solely by the power of its visitor's imagination.

The artists' statement accompanying this piece emphasizes and expounds upon the importance of this accessibility:

The installation displays and examines a seemingly commonly known and even trivial truth: the world consists of a multitude of projects, realized ones, half-realized ones, and not realized at all. Everything that we see around us, in the world surrounding us, everything that we discover in the past, that which possibly could comprise the future—all of this is a limitless world of projects.

But turning to oneself, thinking about one's own life, we, as a rule are not sure about this, we do not discover in ourselves, so it seems to us, any special project, especially not a major one which captivates us entirely. We think that to have a "project" is most likely the business of some other, special people and therefore they are standardly referred to as "creative," or it is in general some sort of special, extreme state which requires a special resolve and special personality traits.



But we are convinced, and we will try to demonstrate this in our installation, that the only way and means to lead a worthy human life is to have one's own project, to conceive it and bring it to its realization. To have one's own project, to realize it, perhaps, should be inherent in every person, *the project is the concentration, the embodiment of the meaning of life*, only thanks to it can he establish "who he is," what he is capable of, can he receive "a name." It is only from the moment of the determination of his project that his true "existence" and not just "survival" begins.<sup>15</sup>

The artists provide a strikingly clear response to my two initial questions, writing that "the project is . . . the *embodiment* of the meaning of life." Or, as Jean-Paul Sartre says, "Man is before all else, something which propels itself towards a future."<sup>16</sup> Launched, thrown, propelled forward, the project opens up a breach, a hitherto nonexistent possibility: it is proof of the infinite nature of the world and, consequently, of the necessity of the individual in this world; the confirmation that our individual presence and action are indispensable to enrich and transform it. "We must . . . do our part in the cosmos, 'participate,' as Plato said, meaning, in our modern and contemporary world, to bring together new machines, to develop new theories, to produce new works, to invent new images, and even new truths and gods," writes Pierre Bertrand.<sup>17</sup> His call to action reiterates that the construction of the world will only be possible by constructing the subject in the world and, conversely, that only through the project can we legitimate our existence. Indeed, as we unify, develop, produce, or invent, are we not projecting and producing ourselves?

In presenting their *Palace of Projects* (and therefore their own artistic project) as a tool to improve the world, Ilya and Emilia Kabakov shed light on the innovation and transformation potential of art itself, as a life project and a possible incarnation of the meaning of life. In their literal take on the function of the model in art, the duo produced a veritable *functioning model* of art; overflowing with works at the draft-project stage, their *Palace* was providing not examples to be imitated but *exercises to be practised*. This nuance reveals a major shift: by playing with the idea of accessible, communicable creativity at every turn, the Kabakovs have *de-authorized*<sup>18</sup> their work, cast authorship aside—as evidenced in the different signatures that accompany each of their projects—in order to turn it into a common, shareable territory that is open and non-authoritarian. In doing this, they present a fundamental trait of a number of today's artistic practices: a desire to counter our society's general anaesthesia of thought and to stimulate a sense of community through a call to action and invention. Whether or not the projects proposed are achievable matters very little in the end. What counts, the marvellous *Palace* tells us, is "the present tension that allows us to advance and not the presumed relaxation we are drawn to";<sup>19</sup> it is "the violent transition from what I have to what I aim to have, from what I am to what I intend to be";<sup>20</sup> it is the *realization* of the project; it is the *act*.

## Participation

Recently, Belgian choreographer Christine de Smet and her associates presented a brand-new version of 9 x 9 in Montreal.<sup>21</sup> Preceding performances involved "participants with no dance training from 16 to 65 years old, as well as children, babies, orchestras, [or] policemen,"<sup>22</sup> but for the Montreal show, the group of creators used 81 dancers, apparently all in their twenties. Entering a room without a stage or seating, we found the dancers lying on the floor, their bodies stretched out, slumped over, curled up, and scattered around so that each spectator, pushed on by newcomers, was forced to circulate around these masses and even step over them. What was fascinating from the beginning was how much spectators relied on each other to "know" where they should go, and how this made them at least as concerned about each other as they were about the dancers. Looking out over the room, the crowd simply moving about developed into an interesting choreography in itself, even though none of the dancers had moved. It became increasingly clear that we were going to be doing the dancing. Once we had entered a second space, this possibility seemed all the more real since we had to cross the stage to reach our seats, producing a shadow play as we passed that dramatically demonstrated how the simple act of walking is in itself a highly choreographic experience.

Then, the dancers reappeared. For a long while, to a wide-ranging variety of background music (from hits by Janet Jackson and Madonna to techno music by Quebecer Jérôme Minière), their movements, which were more "walked" than danced, formed, de-formed, and re-formed groups based on random individual movements or gestural affinities. Sketching out polymorphous micro-communities criss-crossing each other, the choreography provided an eloquent representation of our human environment as it is, more than ever, constituted by heterogeneous lines weaving in and out and unravelling from time to time, according to a very diverse range of motivations. Focusing on "difference and personal identity,"<sup>23</sup> the choreography thereby blurred the lines between "us" and "them"—all the more since our virtual insertion among the dancers was facilitated by the imposing nature of the group, whose sheer numbers immediately brought to mind the idea of their exponential deployment.<sup>24</sup> Above all, since "ethnicity, gender, sexuality, class, and social disposition . . . [became] active agents in the project's activities,"<sup>25</sup> as (needless to say) they are within society, the dancers were not presented as a homogeneous group of young adults but as complete individuals, each dressed as he or she would be at home, at school, or in the street. Therefore, it was not so much the *image* of how contemporary society may be constructed, but more the *activity* of its members that was of primary interest in this performance.

"Dream on," "For whoever you are," "Parce que je le vauds bien," "Capture what's inside you," "On trouve de tout, même un ami," "Inspire the next," "Don't imitate, innovate," "Allez-y"<sup>26</sup>: these ad slogans, delivered by the dancers at random intervals without a trace of emotion during the performance, played on two registers of meaning. Detached from their commercial context, these slogans exposed the values that guide our world "presented as spectacle—externalized, according to the model, the image,



and the sign, *subtracted from active participation*—to feed devouring consumption.”<sup>27</sup> But they also echoed the profound values that, on a human level, cause us to act and set us in motion. Leaving it up to the audience to determine their connotations, the ad slogans demanded that we individually reinvest in them and use them as personal dictums. Nike’s famous “Just do it” slogan was used to spectacular effect to mark the end of the dancers’ performance after each one of them had walked up into the bleachers to go sit among the audience, leaving the stage entirely empty—or, rather, entirely available. Their message was clear: Now it’s *your* turn to perform.

More than a simple incitement to action dispatched to the public at the end of the performance, the Nike slogan acted as the prelude to a direct call to action. Suddenly, a voice from the back of the room said, “Those who live with more than four people, form a group.” People left their seats and went down to the stage. “Those who live alone, form a group.” Then, “Those who live with their parents, form a group.” After some initial hesitation, members of the audience responded to the call and joined the dancers for the second part of the show, “choreographed” by a series of questions, forming, de-forming, and re-forming small groups as the performers had done earlier, and producing different movements: “Those who have seen a psychologist, face the audience,” “Those who have several bank accounts, take a step back,” “Form groups according to the time you went to bed last night,” and so on. The series of commands began with one that caused the entire group to move at once: “Those who believe that being honest with yourself is important, take one step forward.”

Through these simple movements, 9 x 9 ultimately teaches us that we are free to dance or look at others while they have fun, that it is up to us to define ourselves and our lives “as a *work to be accomplished*”<sup>28</sup> or to leave ourselves to be configured (because not refusing is also choosing). However, to do so—and in this regard the performance could not have been more confrontational—we must dare to leave the safety and comfort of our seats, dare to go forth into unknown terrain, put ourselves in the limelight, and risk being tripped up. Especially, we must dare to have fun and laugh out loud, to taste the delights of being thrown off balance, to react to sensations and attractions, to be surprised at our ability to do things, to move, to discover our mobility, and to let our fragilities show. In short, we must come to another understanding of who we are. Dance allows us to do just that. And this dance, like all dance, summons up all of the desires we fear addressing as well as the world in which, all too often, we hesitate to participate. In fact, simply put, it was telling us “You are *free*, therefore *choose*—that is, *invent*.”<sup>29</sup>

### The narrative

Christine de Smet and her colleagues have stated, “Dance is neither personal nor global but takes place *between* humans, *between* bodies,”<sup>30</sup> evoking in a very physical, almost tangible way the very space in which our projections of self operate. For while, moving beyond ourselves, we may believe that we are embarking on terra incognita, we are not venturing into unoccupied territory. Quite the contrary. This is the space *between* bodies and *between* spirits, where self, that ultimate singular entity, meets with

community, abounding with free and dynamic elements. It is a place where all past, present, and future productions merge as potential projects before they make their repercussions. Each individual project therefore appears more as an assemblage of pre-existing projects than an original advancement; as such, its originality would essentially reside in the *arrangement* of its component parts. Probably one of Ilya and Emilia Kabakov’s most extraordinary contributions with *Palace of Projects* is to flesh out this idea: there is nothing we can foresee that hasn’t already been drafted or partially realized by others; there is nothing we can do that will not have repercussions on the life projects of others. From this vantage point, the community cannot be regarded as an homogeneous mass. Rather, it is an entity that is profoundly “linked.” In other words, remarks Pierre Bertrand, “We are collectively the result of what we are individually, and vice-versa.”<sup>31</sup>

This power to make an impact through a life project is epitomized in the “participatory” practices of many of our contemporaries, whose works are communicated mainly through the *narrative*. Impossible to document using photography or video alone, these works are conveyed mainly in the form of *descriptions* of projects, such as the story of the artist who wanted to trade in all of his personal belongings, the one about an artist who appears on television, another about an artist who wants to touch as many people as she can, and yet another about an artist who chooses to pose as a bookseller on the Left Bank of the Seine. And since these works are “made,” in large part, of the individual experiences that they produce, they therefore rely participants’ *testimony*. The narrative thereby forever leaves the field of possibilities wide open to the receiver.

However, the narrative does more than simply stimulate the imagination. As a point of contact between our individual journeys, between “intentional lines,”<sup>32</sup> it operates as the primary vehicle of the project. As Sartre explains, “Every purpose, however individual it may be, is of universal value,” reminding us of Pierre Bertrand’s individual-collective dynamic referred to earlier. Sartre held that every one of us strives to break out of conceived situations by projecting ourselves “towards the same limitations in the same way,” and that we could, therefore, “reconceive” in ourselves the purpose (*projet*) of another person. “In every purpose there is universality, in this sense that every purpose is comprehensible to every [person].”<sup>33</sup> Therefore, in my opinion, recent artistic practices have shown that artists’ concern for community and their desire to create an impact lies not so much in the investment they make in the public sphere as in the narratives they produce, thereby reinjecting society—or *inoculating* society, as my partner in crime, Patrice Loubier would say—with *projects*. Through their use of models, they are offering us ways of being and doing that are not techniques but maieutics, showing that our need for *conveyance*, for *self-projection* is closely linked to “an imperative to *receive*,”<sup>34</sup> to a search for *potions*, as the little boy from the South Shore might say. Somewhere *between* projection and reception, not in the nowhere of Utopia but in the enjoyment of the narrative and the dance, we may ultimately find our cherished utopias.



The philosophy professor at the end of his life:  
 "As you can see . . . I still think that it will end there  
 and that is all there is to it: when we are dead it's  
 like. . . we are really and truly dead.  
 But I understand a little better each day, each  
 minute, that we very simply need to accomplish with  
 intensity and fervour what we believe we can do best,  
 avoid wasting our time not doing anything good for  
 anyone, and generously, vigorously, and fiercely seize  
 the day.  
 All told, that's it.  
 But you know, *it is a lot*—much more than we  
 believe."<sup>35</sup>

1 Dialogue between scientist Albert Jacquard and Ludovic, a student at La Tourterelle elementary school in Brossard, Quebec, freely quoted from Valérie Dufour in "Le mercredi, on philosophe !" *Le Devoir* (22 October 2001): A4. Our translation.

2 Pierre Bertrand, *Éloge de la fragilité* (Montreal: Liber, 2001), 149. Our translation.

3 Joan Miró, "Notes, 1940-41," *Joan Miró: écrits et entretiens*, presented by Margit Rowell (Paris: Daniel Lelong, 1995), 186-187. My italics. Our translation.

4 P. Bertrand, *Éloge de la fragilité*, 137. Our translation.

5 "Art is the founder of existences and the producer of life possibilities, through the intermediary of the information that it delivers and that *informs* our behaviour," Nicolas Bourriaud, *Formes de vie* (Paris: Denoël, 1999), 140. Our translation. In fact, Bourriaud's work is entirely devoted to the many faces of modern artists and to the "life possibilities" they produce.

6 Ibid., 182. Our translation.

7 As Bertrand reminds us, "Creating is liberating in itself and is enough in itself. Creators do not need to know or understand what they create." P. Bertrand, *Éloge de la fragilité*, 162. Our translation.

8 This work was recently shown at Marché Bonsecours, in Montreal, at an exhibit of the same name (*Projects for a Revolution*), organized by curator Jan-Erik Lundström and presented during *Le Mois de la Photo* in Montreal, 2001.

9 Jan-Erik Lundström, "Projects for a Revolution," in Marie-Josée Jean (ed.), *Le pouvoir de l'image: Le Mois de la Photo à Montréal 2001* (Montreal: VOX, Centre de diffusion de la photographie, 2001), 176.

10 Emil Cioran, *Histoire et utopie*, "Folio essais" collection (Paris: Gallimard, 1960), No. 53, 12. Our translation.

11 Georges Jean, *Voyages en Utopie*, (Paris: Gallimard, 1994), 19.

12 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (New York and London: Routledge & Kegan Paul, 1962), 456.

13 The work was presented by the Public Art Fund in the armoury of the 69th US Army regiment, at the corner of Lexington Avenue and 26th Street in New York, from June 15 to July 10, 2000. The installation had previously been presented in London, Manchester, and Madrid (produced by Artangel in London and Museo Nacional centro de Arte Reina Sofia in Madrid).

14 Ilya Kabakov and Emilia Kabakov, "Foreword to the Installation," *The Palace of Projects: 1995-1998*, (London/Madrid: Artangel/Museo Nacional centro de Arte Reina Sofia, 1998), n.p.

15 Ibid. My italics.

16 Jean-Paul Sartre, *Existentialism and Humanism*, trans. Philip Mairet (London: Methuen & Co., 1965), 28.

17 P. Bertrand, *Éloge de la fragilité*, 182. Our translation.

18 For an in-depth look at "de-authorization," see the article by Doyon/Demers in this publication.

19 P. Bertrand, *Éloge de la fragilité*, 163. Our translation.

20 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 438.

21 The show, produced by Les Ballets C. de la B. of Brussels, was presented October 3-6, 2001 at Usine C, in Montreal, during the 10th Festival international de nouvelle danse. De Smet oversaw the creation of this research project with Nunno Bizarro, Mette Edvardsen, Eva Meyer-Keller, Ivana Müller, Tony Chong, Alain Francœur, Marc Parent, and Jean-Pierre Côté.

22 Text from the booklet. Our translation.

23 Text from the booklet. Our translation.

24 The title 9 x 9 refers to the 9 creators who are "transformed," during the show, into 81 dancers.

25 Text from the booklet. Our translation.

26 These are just a few examples of the dozens of slogans uttered by the dancers, respectively from Sony, Mercedes-Benz, L'Oréal, Kodak, Pharmacies Jean Coutu, Hitachi, Hugo Boss, and Bell.

27 Henri Lefebvre, *Vers le cybernanthrope* (Paris: Denoël-Gonthier, 1971), 27, quoted in N. Bourriaud, *Formes de vie*, 154. My italics. Our translation.

28 N. Bourriaud, *Formes de vie*, 165. Our translation.

29 J.-P. Sartre, *Existentialism and Humanism*, 46.

30 Text from the booklet. My italics.

31 P. Bertrand, *Éloge de la fragilité*, 198. Our translation.

32 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 476.

33 J.-P. Sartre, *Existentialism and Humanism*, 60-61.

34 Danielle Sallenave, *Le Don des Morts* (Paris: Gallimard, 1991), 112. Our translation.

35 "De l'existence et de sa fin," dialogue with Jean Papineau as related by Laurent-Michel Vacher, *Dialogues en ruine* (Montreal: Liber, 1996), 87. Our translation.

Translated from the French by Cynthia Kelly

# NOTICES BIOGRAPHIQUES

## Fadi Abou-Rihan

Fadi Abou-Rihan enseigne, écrit et pratique la psychanalyse à Toronto.

## Paul Ardenne

Agrégé d'histoire et docteur en histoire de l'art, Paul Ardenne est maître de conférences à la faculté des arts de l'Université de Picardie Jules-Verne d'Amiens, en France. Membre du comité de rédaction de la revue *Visuel(s)*, collaborateur régulier des revues *Artpress* et *Parpaings*, il a publié ces dernières années plusieurs études consacrées à la création vivante en arts plastiques, notamment *Art, l'âge contemporain* (1997), *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience* (1999), *L'art dans son moment politique* (2000) et *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle* (2001). Ardenne a également été le commissaire de deux expositions, *Micropolitiques* (avec Christine Macel) au Magasin de Grenoble (2000) et *Expérimenter le réel. 1-Réalité revisitée*, présentée en mars dernier au Centre d'art Cimaïse & Portique d'Albi, dans le midi de la France.

## Sylvette Babin

Originaire de la Gaspésie, Sylvette Babin détient une maîtrise en arts interdisciplinaires de l'Université Concordia, à Montréal, où elle vit et travaille. Active principalement dans les champs de la performance, de l'installation et de la vidéo, ses réflexions orientées sur la présence et le geste ont pour thèmes récurrents l'exil, l'itinérance, les « dialogues solitaires », les effleurements du quotidien et, plus récemment, la transgression des frontières entre soi et l'autre. Babin a participé à de nombreuses manifestations artistiques au Québec et à l'étranger, notamment au *Castel of imagination*, à Utska et Zielona Gora, en Pologne (2001), à la *Rencontre internationale d'art performance*, organisée par Le Lieu, à Québec (2000), au *Mois de la performance* de la Centrale, à Montréal (2000), au *Festival Interazioni*, à Cagliari, en Italie (1999), au *Symposium d'art in situ* à Worms, en Allemagne (1999), et aux *Rencontres* de Katowice, en Pologne (1998). Babin est également membre du comité de rédaction et co-coordonnatrice de la revue *Esse arts + opinions*, où elle publie de façon régulière.

## Thomas Bégin

Thomas Bégin vit et travaille à Montréal, où il a étudié les arts plastiques à l'Université Concordia. Il réalise des installations architecturales et des mono-bandes vidéo dans lesquelles la relation de cohabitation du corps et de l'espace qu'il occupe est poussée à ses limites, le corps y devenant le catalyseur d'un jeu formel et conceptuel dans l'espace construit. Ses œuvres ont été présentées au Canada et en Europe.

## Adrian Blackwell

Diplômé en architecture de l'Université de Waterloo, en Ontario, Adrian Blackwell est artiste et architecte. Ses travaux ont été présentés lors de nombreuses expositions, dont les plus récentes sont, à Toronto, *Substitute City* au Power Plant et *Model for a Public Space* au centre Mercer Union, ainsi que *1:1 over 1:300*, une collaboration avec Kika Thorne présentée lors de *A Better Place* à Regina, Saskatchewan. Il a également réalisé plusieurs projets *in situ*, notamment *How to open a car like a book* dans le cadre de *Centrifugal* à Hamilton, en Ontario (1999), et *Public Water Closet*, réalisé en 1998 pour *urban textures urbaines* à Ottawa et *off/site@toronto*. Blackwell s'est aussi impliqué dans des projets collectifs à Toronto dont *Fabricator T-shirt Exchange*, au Power Plant (1998), *Sod Roll for Sean Keegan*, aux Allen Gardens (1997), *February Group Action* (1997) et *October Group Action* (1996). Il vit et travaille à Toronto.

## Joceline Chabot

Joceline Chabot est artiste. Entre son travail alimentaire comme col bleu à la ville de Montréal et quelques acrobaties de haute voltige pour garder la forme (voir : persister comme artiste), elle a participé à des expositions individuelles et collectives à Montréal (*Dare-Dare*, Occurrence, SKOL, B-312), à Alma (Langage Plus) et à Riehen, en Suisse. Elle donne de son temps comme membre aux centres d'artistes (pour le moment à SKOL), persuadée que ce sont des lieux d'échanges essentiels. Elle a aussi été tentée par l'écriture (*Les secrets d'Olympia*, Paje éditeur, 1993 ; *So to Speak*, Éditions Artexes, 1999) et le travail d'édition de gravures à faible tirage (*the border within* et *...nulle part où je vive ou meure*). Elle vit et travaille à Montréal.

## Hugues Charbonneau

Hugues Charbonneau a étudié les arts visuels à l'Université Concordia, à Montréal, où il vit et travaille. Sa pratique artistique multidisciplinaire utilise des méthodologies inspirées tant par les trajets historiques du journalisme et de la sociologie urbaine que par la photographie. Depuis sa création il y a trois ans, la *Petite Enveloppe Urbaine*, son projet principal, a appelé la collaboration de quarante et une personnes : architectes, historiens de l'art, écrivains, archivistes, musiciens, cinéastes, vidéastes et artistes de divers domaines. Ses installations et ses publications ont été présentées au Canada, aux États-Unis, en Bulgarie et en Allemagne.

## Sylvie Cotton

Artiste multidisciplinaire, Sylvie Cotton cherche à transformer les modes de diffusion de l'art en le disséminant en dehors des lieux d'exposition habituels. Son

travail a été présenté à travers le Québec lors de nombreuses expositions et résidences. Au cours de la dernière année, outre sa participation aux *Commensaux*, elle a été invitée comme performeuse au festival FA3, à Montréal, à *The Unbearable Arts Festival* organisé par le réseau PAN à New York, ainsi qu'au *Exit Festival* de Helsinki, en Finlande, où elle effectue présentement une résidence. Elle vit et travaille à Montréal.

## Marie-Josée Coulombe

Marie-Josée Coulombe est artiste. En plus de sa pratique artistique, elle a travaillé activement au sein de plusieurs centres d'artistes, notamment à titre de responsable de la documentation à La chambre blanche, à Québec, et plus récemment comme coordonnatrice de la Galerie Clark, à Montréal. Elle poursuit actuellement des études de maîtrise en arts plastiques à l'Université Concordia.

## Thierry Davila

Thierry Davila est attaché de conservation au CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, en France. Il occupait, jusqu'à tout récemment, la même fonction au Musée Picasso d'Antibes, où il a notamment été, avec Maurice Fréchuret en 1999, commissaire de l'exposition et auteur de la publication *L'art médecine*, toutes deux consacrées au pouvoir thérapeutique de l'œuvre d'art. Il a collaboré à l'organisation du colloque sur le même sujet qui s'est déroulé en septembre 1999 à Antibes. Plus récemment, et toujours avec M. Fréchuret, il assumait le commissariat de l'exposition *Un siècle d'arpenteurs. Les figures de la marche*, dont le second volet s'est terminé en janvier 2001 au Musée Picasso. Davila prépare actuellement un ouvrage sur le nomadisme comme processus plastique dans l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

## Doyon/Demers

Indisciplinaires, c'est-à-dire sans discipline fixe et indisciplinés, Hélène Doyon et Jean-Pierre Demers forment, depuis 1987, Doyon/Demers. Ils ont produit à ce titre, en milieu rural et urbain, de nombreuses actions, manœuvres, performances et événements où le citoyen volontaire est à la fois matériau et auteur dispersé. Socio-esthéticiens natis de Saint-Raymond de Portneuf, Québec, ils s'appliquent à épiphâner le quotidien. Ils sont présentement inscrits au programme de doctorat en Études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal, où ils ont déjà obtenu leur maîtrise en création. Le duo a bénéficié de plusieurs bourses, ainsi que des programmes de résidence du Banff Centre for the Arts, en Alberta, et de l'International Video Art Summer School de Eztergom, en Hongrie.



### Martin Dufresne

Martin Dufresne vit et travaille à Chicoutimi où il fait partie des ateliers TouTouT. Détenteur d'un baccalauréat en design de l'environnement de l'Université du Québec à Montréal, il poursuit actuellement un baccalauréat interdisciplinaire en art à l'Université du Québec à Chicoutimi. Son travail a été présenté lors de plusieurs expositions collectives et individuelles au Québec, notamment, à l'automne 2001, lors de la rencontre sur les arts d'attitude organisée par Le Lieu, à Québec, et dans le cadre du projet *Gestes d'artistes* présenté par le centre Optica de Montréal. Depuis 1998, il élabore parallèlement à sa pratique individuelle des travaux conjoints avec l'artiste Carl Bouchard.

### Rachel Echenberg

Artiste multidisciplinaire et performeuse, Rachel Echenberg vit et travaille à Montréal. Membre du collectif Play Group, regroupant des artistes de la performance, elle a participé à plusieurs ateliers et résidences d'artistes au Québec et aux États-Unis. Depuis 1992, son travail a été présenté lors de nombreuses manifestations artistiques au Canada et à l'étranger, notamment lors du *Performance Index Festival* de Bâle, en Suisse, dans le cadre de l'événement *Public Art as Social Intervention*, tenu à Montréal, lors du *3rd International Art Meeting* de Katowice, en Pologne, ainsi que dans *Time/Space/Presence*, à Toronto, et *Artists' Gestures*, présenté à Montréal par le centre Optica.

### Maud Francœur

Détentrice d'un baccalauréat en arts plastiques de l'Université Concordia, Maud Francœur poursuit actuellement des études en architecture à l'Université McGill, à Montréal, où elle vit et travaille. Fascinée par l'interaction entre l'art et l'architecture, la plupart de ses projets sont issus de l'exploration des rapports entre l'un et l'autre. Préoccupée également par le problème plus concret de l'adaptation du logement aux modes de vie actuels, elle participe régulièrement à des projets proposant des solutions tant pratiques qu'artistiques à cette question d'ordre économique, social et philosophique.

### Marie Fraser

Historienne de l'art et commissaire d'exposition indépendante, Marie Fraser prépare une thèse de doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal sur la fonction des récits et le problème de la narration dans l'art contemporain. Au cours des dernières années, elle a publié plusieurs essais et articles qui traitent de récits politiques et d'expériences urbaines, abordant notamment les notions d'espace public et privé, d'identité, de mémoire et de communauté. À titre de commissaire indépendante, elle a organisé des expositions pour différentes galeries et institutions, dont la galerie Optica, le Musée régional de Rimouski et le Musée du Québec, où elle présentait récemment *Le*

*ludique*. Elle prépare actuellement un important projet sur le thème de la demeure, qui sera présenté à Montréal à l'automne 2002 par la galerie Optica.

### Raphaëlle de Groot

Raphaëlle de Groot est artiste. Ses interventions *in situ* débusquent le caché, l'omis et l'intime qui existent en latence dans l'espace public. À la fois archéologue et détective, elle agit principalement dans des contextes extérieurs à l'art (dans une congrégation religieuse, avec des aveugles, etc.) et y amasse les indices d'une histoire qui échappe à nos yeux. Son travail a fait l'objet de plusieurs expositions individuelles et collectives, notamment à Montréal, à la galerie Dare-Dare (1997), au centre SKOL (1999), à la Galerie de l'UQAM et à la galerie Occurrence (2001), au centre Le Lobe de Chicoutimi (2000), ainsi que dans le cadre de *L'algèbre d'Ariane*, un projet d'échange Liège-Montréal organisé par Dare-Dare (2000). Invitée par le Centre d'histoire de Montréal elle y présentait, à l'automne 2001, le résultat de sa collaboration avec un groupe de travailleuses en maison privée. Elle vit et travaille à Montréal.

### Massimo Guerrera

Artiste, Massimo Guerrera vit et travaille à Montréal. Son travail d'installation et de performance mettant en scène la nourriture comme métaphore de l'échange entre les êtres et de leur transformation a été présenté lors de nombreuses expositions dont *L'art dans le monde*, organisée par *Beaux-Arts magazine* à Paris en 1998, *Porus* à la Galerie d'art Leonard & Bina Ellen en 1999 et *Darbora* à la Biennale de Montréal 2000, ainsi que dans le cadre du plus récent Festival international de nouvelle danse à Montréal. Guerrera est le récipiendaire 2001 du prix Ozias-Leduc décerné par la Fondation Émile-Nelligan.

### Marie-Ange Guilleminot

Depuis plusieurs années, Marie-Ange Guilleminot fabrique des vêtements que l'on pourrait qualifier de ludiques ou d'homéopathiques autour desquels elle réalise des performances et organise des démonstrations ou des séances de confection collective. Son travail a été présenté dans de très nombreuses expositions en France, aux États-Unis, au Brésil, au Japon et un peu partout en Europe, notamment à la Biennale de Venise 1997, où il recevait une mention spéciale. Au Québec à l'automne 2001 on a pu voir ses œuvres dans l'exposition *Le ludique*, présentée au Musée du Québec, ainsi que sa performance dans le cadre du Festival international de nouvelle danse. Elle vit et travaille à Paris.

### Rosemary Heather

Rosemary Heather est la rédactrice en chef de *MIX Magazine*, à Toronto, où elle vit et travaille. À titre de commissaire indépendante, elle a également organisé plusieurs expositions, dont *i beg to differ* (Londres, 1996), *Serial Killers: Elements of Painting*

*Multiplied x Six Artists* (Londres et Toronto, 2000) et *Being and Nothingness* (Toronto, 2001). Elle prépare actuellement une exposition intitulée *What Would Jesus Do?* qui sera présentée à New York en 2002 et un site Internet qui sera inscrit sous le titre *Call Me Ishmael*. (roseheather@yahoo.ca)

### Janine Hopkinson

Janine Hopkinson vit et travaille à Montréal, où elle a étudié les arts plastiques à l'Université Concordia. Les thèmes de l'absence, de la distance et du deuil informent son travail artistique, qui inclut principalement la photographie, la vidéo et l'édition de livres. *Sodade*, son plus récent livre de photographies, était lancé à la galerie Articule de Montréal en septembre 2001. Hopkinson travaille également comme traductrice, domaine dans lequel elle prépare actuellement une maîtrise à l'Université Concordia. Sa contribution au « Supplément pour un guide de voyage » constituait sa troisième collaboration à la *Petite Enveloppe Urbaine*.

### Instant Coffee

Au cours de sa première année d'existence, Instant Coffee a mis toute son énergie à faciliter des manifestations artistiques et à y participer. Le collectif torontois a notamment tenu de nombreuses expositions dans son atelier-galerie, @Workplace (*Whore House, Being and Nothingness, TEKKO 01 et Cock Rock*), organisé des projections de vidéos (*The First or the Worst* et *Why Do Bad Things Happen to Good People*) et exposé leur *Urban Disco Trailer + Everyone* au Musée des beaux-arts de l'Ontario, qu'on a aussi pu voir à Montréal dans le cadre de l'exposition *Oasis* au Centre des arts Saidye Bronfman. Instant Coffee – parce qu'il est plus rapide, plus facile, mais n'a pas nécessairement meilleur goût – est actuellement composé de toute personne qui souhaite y participer, mais ses membres les plus actifs sont ses deux fondateurs, l'artiste Jin Han Ko et l'auteur et commissaire Jenifer Papararo, ainsi que Cecilia Berkovic, Stephan Crowhurst et Kate Monroe. (www.instantcoffee.org)

### Internationale Virologie Numismatique

L'Internationale Virologie Numismatique est une désorganisation utopiste vouée à l'étude, à l'expérimentation, à la conservation, à la dissémination et à la promotion de la contremarque des monnaies contemporaines et de leur potentiel révolutionnaire. Initiée par sa célèbre opération d'estampillage « *Survival Virus de Survie* », qui a conduit à la contamination de milliers de billets de la Banque du Canada depuis 1991, la faction s'intéresse plus largement aux différentes formes du terrorisme sémiotique.

### Louis Jacob

Louis Jacob détient un doctorat en sciences sociales de l'Université Libre de Bruxelles. Il est éditeur aux éditions de La lettre volée, qu'il a lancées en 1989. En janvier



2001, il se joint à l'équipe du Centre d'information Artex qui lui confie la coordination et le développement du projet Art public. Il est aussi chargé de cours au Département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal et son enseignement porte sur l'art, la culture et la société contemporaine, la théorie et l'histoire de la pensée. Ses recherches entreprises au sein de divers centres et groupes interuniversitaires concernent notamment les pratiques artistiques en milieu urbain.

#### Luis Jacob

Artiste et commissaire, Luis Jacob vit et travaille à Toronto, où il est notamment l'éditeur de *Galerie Largeness World of Art*, une série de multiples d'artistes commencée en 1996. Il a participé à de nombreuses expositions, dont *trans*, à l'University of Western Ontario Art Gallery, *offsite@toronto*, au centre Mercer Union de Toronto, et *Version City*, à l'University at Buffalo Art Gallery. À l'automne 2001, son travail était inclus dans *House Guests*, une exposition collective présentée en septembre au Musée des beaux-arts de l'Ontario, et faisait, le mois suivant, l'objet d'une exposition individuelle à la Helen Pitt Gallery de Vancouver. (luis.jacob@utoronto.ca)

#### Jean-Ernest Joos

Jean-Ernest Joos est docteur en philosophie et en littérature, disciplines qu'il enseigne, à Montréal, au Collège Marie de France et au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il a publié de nombreux essais sur la philosophie politique, la psychanalyse, la littérature et l'art dans divers ouvrages et revues. À travers une approche multidisciplinaire, il s'intéresse à la relation interpersonnelle comme espace de création ainsi qu'aux multiples formes de la relation sexuelle. Il vit et travaille à Montréal.

#### Matt Killen

Artiste, Matt Killen cherche à définir une « esthétique de l'entropie ». Il s'intéresse particulièrement aux éléments formels du paysage urbain et au langage des matériaux dont il se sert. Originaire d'Ottawa, il vit et travaille à Montréal, où il a obtenu un baccalauréat en enseignement des arts de l'Université Concordia en 1998 et une maîtrise en arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal en 2001. Il est cofondateur du Centre de recherche urbaine de Montréal (CRUM). Depuis août 2001, il occupe le poste de coordonnateur artistique chez Dare-Dare, centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal.

#### Germaine Koh

Germaine Koh est une artiste, critique et commissaire canadienne sans domicile fixe. Ses plus récentes expositions individuelles ont eu lieu, au Canada, au centre Plug In de Winnipeg, à la Contemporary Art Gallery de Vancouver et au centre Latitude 53 d'Edmonton, aux États-Unis, aux Los Angeles Contemporary Exhibitions et, au Mexique, à Arte in Situ et Ex Teresa Arte

Actual. Son travail a également été inclus dans plusieurs manifestations internationales, notamment la 11<sup>e</sup> Biennale de Sydney, la Biennale de Montréal 2000, l'exposition *Waste Management* du Musée des beaux-arts de l'Ontario et l'événement *Dans des lieux incongrus/In All the Wrong Places* organisé par la Galerie d'art d'Ottawa. Elle est représentée par la Catriona Jeffries Gallery de Vancouver.

#### Ladies' Afternoon Art Society

Plusieurs vies ont été transformées par la fondation de The Ladies' Afternoon Art Society. Entièrement dévouée à l'amélioration de leur environnement, les Ladies (alias Kathleen Ritter, Becky Pasch et Jane Lee) proposent en effet les manières les plus innovatrices et amusantes d'intégrer l'embellissement, la décoration et l'hygiène à la vie quotidienne. Elles sont actives depuis 1998, principalement à Vancouver, mais aussi à Toronto (*Absolutely Free Lint Removal*, 2000) et à Montréal (*Lovely Ornaments*, 2000). *Oranges at Halftime!*, *Complimentary Answering Service*, *Sherry Soirée: Hosted by the Ladies*, *How to be Nice* (an instructional video series), *Free Coupon Clipping*, *Safety Patrol*, *Sparkle and Shine* et *No More Wrinkles!* sont autant de projets qu'elles réaliseront incessamment. Les trois dames tiennent également une chronique intitulée « Absolutely Free Advice » dans *Terminal City*, un hebdomadaire de Vancouver.

#### Odette LeBlanc

Odette LeBlanc vit à Vancouver, où elle enseigne les arts interactifs à l'Université Technique de Colombie-Britannique (TechBC). Elle s'intéresse aux tactiques artistiques subversives, aux revirements des codes usuels, ainsi qu'à l'intrusion dans les espaces publics physiques et virtuels. Publié en 1998 par le centre Western Front de Vancouver, son cédérom interactif *Public Girls*, inspiré d'un magazine *Playboy* des années soixante, portait sur la contamination de l'espace domestique du célibataire « moderne » par la gent féminine. Au cours des deux dernières années, elle a créé avec un collectif de musiciens des performances multimédia qui ont été présentées dans des galeries, des cinémas et des lieux publics à Vancouver, Regina et Victoria.

#### Emmanuelle Léonard

Diplômée en arts plastiques de l'Université Concordia, Emmanuelle Léonard complète actuellement une maîtrise dans la même discipline à l'Université du Québec à Montréal. Le lieu et sa représentation sont au cœur de ses préoccupations artistiques. Elle compte à son actif plus d'une quinzaine d'expositions individuelles et collectives dans plusieurs galeries et centres d'artistes au Québec et au Canada, dont *De fougue et de passion*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 1997 et *Du lien social*, organisée dans le cadre du plus récent Mois de la Photo à Montréal 2001. Elle vit et travaille à Montréal.

#### Serge Le Squer

Diplômé de l'École nationale de la photographie d'Arles, en France, Serge Le Squer vit et travaille à Marseille. Au fil des années, ses travaux ont entre autres pris la forme de passages piétonniers incongruement situés (*Interventions urbaines*, Lorient et Arles, 1994), d'extraits d'interviews et de photographies distribués sous forme de tracts (*Chemin de randonnée urbaine*, en collaboration avec le collectif Ne Pas Plier, Ivry-sur-Seine, 1998), d'un signet glissé au hasard dans les livres des bibliothèques et des librairies (*La vie en rose*, 1999) ou d'une vidéo documentaire sur un centre de rétention administrative pour étrangers en attente d'expulsion (*Les pas perdus*, 1999). Il participait récemment à l'exposition *Bruit de fond* au Centre national de la photographie à Paris.

#### Luc Lévesque

Architecte et artiste, Luc Lévesque forme avec Jean-François Prost l'atelier d'exploration urbaine SYN-. Il est également membre du trio Arqhé, dont on a surtout pu voir les *Lignes de sites* dans la région de Québec, notamment à La chambre blanche (1996) et lors des 2<sup>e</sup> Rencontres internationales en arts visuels (2000). Membre du comité de rédaction de la revue *Inter*, il est également chargé de cours à l'École d'architecture de paysage de l'Université de Montréal, où il prépare actuellement un doctorat en aménagement sur la problématique de l'espace intersticiel. Il a antérieurement travaillé en Europe et aux États-Unis dans les bureaux des architectes Lucien Kroll, Rem Koolhaas (OMA) et Peter Eisenman.

#### Patrice Loubier

Patrice Loubier est chercheur et critique d'art. Il s'intéresse depuis plusieurs années aux pratiques qui mettent de l'avant les questions de processus et d'opération, depuis l'art conceptuel sur lequel il prépare une thèse de doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal, jusqu'aux interventions artistiques les plus récentes. Depuis 1996, il s'implique très activement dans les activités du Centre des arts actuels SKOL, à Montréal, où il a notamment été à l'origine, avec Anne-Marie Ninacs, de la programmation *Les commensaux*. Ses réflexions ont donné lieu à de nombreux textes de catalogue, à des conférences et à des articles publiés, entre autres, dans les revues *Inter*, *Parachute*, *ETC Montréal* et *Espace*. Il vit et travaille à Montréal. (paloubier@sprint.ca)

#### Jeffrey Mackie

Jeffrey Mackie est poète. Son travail mêle des thèmes politiques et sociaux avec une bonne portion de culture populaire et d'influences médiatiques. Ses œuvres ont été largement publiées au Canada et à l'étranger, notamment par *Sub-terrain*, à Vancouver, *Fish Piss*, à Montréal, et *Anything That Moves*, à San Francisco, et le dernier de ses quatre recueils, *SONORE*, est paru en 1999 chez Onanist Press. Mackie



est également un collaborateur régulier des revues *Broken Pencil* et *Vallum*. Sa participation au « Supplément pour un guide de voyage » constituait sa première contribution à la *Petite Enveloppe Urbaine*. Il vit et travaille actuellement à Montréal.

#### Iwona Majdan

Née en Pologne, Iwona Majdan a immigré en bas âge au Canada, où elle a fait ses études en arts plastiques à l'Université Concordia de Montréal. Elle s'intéresse particulièrement aux frontières interpersonnelles et aux dynamiques sociales, qu'elle explore dans le cadre d'interventions publiques, de rencontres individuelles, de gestes anonymes ou de spectacles autopromotionnels. Son travail a été présenté à plusieurs endroits au Québec, en Ontario et en République Tchèque, où elle participait récemment à une résidence d'artistes organisée par le Centre d'art contemporain de Prague. Elle vit et travaille présentement à Montréal.

#### Marcus Miller

Marcus Miller vit à Montréal et travaille à Ottawa, où il est coordonnateur de la programmation à saw Gallery. Diplômé du Nova Scotia College of Art and Design, il a obtenu sa maîtrise en histoire sociale de l'art à l'Université de Leeds, en Angleterre. Ses textes critiques sur l'art ont été publiés dans plusieurs journaux et revues spécialisées, dont *Parachute*, *Hour* (Montréal) et *The Globe and Mail* (Toronto).

#### Devora Neumark

Inscrites dans la durée, les interventions performatives de Devora Neumark touchent les questions de mémoire, d'identité, de violence et de guérison. Elles reprennent habituellement des gestes ordinaires, que l'artiste performe dans des lieux publics, et elles impliquent une interaction directe les individus qui choisissent d'y participer. Ses travaux ont été présentés à de nombreuses occasions au Canada et à l'étranger, dont récemment dans *Gestes d'artistes*, organisé par le centre Optica de Montréal, et dans *Vogelfrei IV-Klangarten* à Darmstadt, Allemagne. Sa pratique interdisciplinaire comprend également des participations à des commissions publiques, à des conférences et de l'activisme social. Neumark a notamment organisé, en 1995, le symposium international « Visual Art and Jewish Identity » (avec Regine Basha) et, en 1999, l'événement « Public Art as Social Intervention » (avec Loren Lerner et pk langshaw). Elle était, de 1995 à 1999, vice-présidente de l'Auberge Shalom pour femmes victimes de violence conjugale.

#### Anne-Marie Ninacs

Diplômée en histoire de l'art et en muséologie, Anne-Marie Ninacs est responsable des publications et des activités théoriques au Centre des arts actuels SKOL, à Montréal, où elle a notamment été à l'origine, avec Patrice Loubier, de la programmation *Les commensaux*. Elle agit également

comme commissaire et editrice indépendante et c'est à ce titre qu'elle a collaboré à l'événement *Peinture Peinture* (1998), à l'exposition *The Art of Betty Goodwin* du Musée des beaux-arts de l'Ontario de Toronto (1998) et aux publications du Mois de la Photo à Montréal (1999 et 2001). Conservatrice du Musée d'art de Joliette de 1999 à 2000, elle y a notamment organisé l'exposition *Une expérience de l'art du siècle*. Ninacs prépare actuellement une exposition du travail de l'artiste québécois Alain Païement, qui sera accompagnée d'un important catalogue et présentée à la Galerie de l'UQAM en octobre 2002. Elle vit et travaille à Montréal. (ninacs@skol.qc.ca)

#### Sandy Plotnikoff

Sandy Plotnikoff vit et travaille à Toronto. Artiste multidisciplinaire, il est le codirecteur de Organic Pumpkin, un label collectif et interdisciplinaire torontois de vêtements jaune et rouge. Son travail est présenté sur Internet aux adresses laundry-line.net et sandyplot.com.

#### Jean-François Prost

Diplômé en design de l'environnement et en architecture, Jean-François Prost forme, avec Luc Lévesque, l'atelier d'exploration urbaine SYN-. Il poursuit une réflexion critique sur notre rapport à l'espace, aux lieux et aux gens qui nous entourent. Ses réalisations *Chambre avec vues* (Dare-Dare, 1998) et *Convivialités électives* (Le Lobe, 2000) ont pris la forme d'abris temporaires qui, installés sur des sites laissés-pour-compte, instaurent de nouvelles modalités du « vivre ensemble ». Il prépare actuellement un nouveau projet de résidence qu'il effectuera au 3<sup>e</sup> Impérial de Granby au printemps 2002.

#### Lucy Pullen

Lucy Pullen travaille spontanément et souvent. Elle détient deux diplômes en arts plastiques, l'un du Nova Scotia College of Art and Design de Halifax, l'autre de la Tyler School of Art (Temple University) de Philadelphie. Elle expose régulièrement ses œuvres et participe à des résidences d'artiste au niveau international, ce qui justifiait récemment sa présence au Bemis Center for Contemporary Art d'Omaha, au Nebraska, où elle est allée continuer son travail de sculpture, de dessin et de photographie. Elle vit actuellement à Halifax.

#### Alain-Martin Richard

Performeur, éditeur, critique et essayiste, Alain-Martin Richard s'intéresse particulièrement à la pratique de l'art comme philosophie en acte et à son inscription dans la société. Il a conçu et organisé de très nombreux événements depuis le milieu des années 80 et a été membre du groupe The Nomads et du collectif Inter/Le Lieu.

#### Claire Roudenko-Bertin

Claire Roudenko-Bertin vit et travaille à Paris, où elle enseigne depuis 1992 à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy.

Son travail sur les lieux, qu'elle synthétise dans des dilutions, des liquides homéopathiques, des parfums, des ordonnances ou des formules chimiques, a été présenté depuis 1980 lors de très nombreuses expositions personnelles et collectives un peu partout en Europe, notamment dans le cadre des expositions *Féminin/Masculin*, au Musée national d'art moderne de Paris en 1995, et *L'art médecine*, au Musée Picasso d'Antibes en 1999.

#### Daniel Roy

Artiste avant et malgré tout, Daniel Roy s'active au Centre des arts actuels SKOL depuis 1994. D'abord comme membre actif, puis à titre de coordonnateur de la programmation, de 1996 à 1999. Depuis 1999, il occupe avec un enthousiasme sporadique teinté d'inquiétude le poste de directeur. Persuadé que l'art est une occupation collective, il y voit le prolongement direct de ses intérêts premiers.

#### Bernard Schütze

Critique et théoricien des nouveaux médias, Bernard Schütze termine présentement une thèse de doctorat en communications à l'Université Concordia de Montréal, où il vit et travaille. Il a traduit des ouvrages de Jean Baudrillard, Gilles Deleuze et Heiner Müller vers l'anglais et a lui-même publié de nombreux textes sur les pratiques artistiques intégrant les nouveaux médias et sur les impacts culturels des nouvelles technologies.

#### Sylvie Tourangeau

Active comme praticienne et spécialiste dans le domaine de l'art de la performance depuis 1978, Sylvie Tourangeau s'intéresse à tous les aspects de cet art de la communication directe, depuis son processus et sa représentation publique jusqu'aux discours qu'il génère. Elle analyse et expérimente les différentes facettes de cet art en s'investissant comme performeuse, auteure, commissaire d'événements spéciaux et « meneuse » d'ateliers. Son propre travail de création a été largement diffusé, tant au Québec qu'à l'étranger. Elle vit et travaille à Joliette, Québec.

#### Women With Kitchen Appliances

Le groupe montréalais Women With Kitchen Appliances s'empare des outils culinaires les plus divers pour affronter quelques stéréotypes féminins et produire une musique à la frontière du bruitisme, de la musique expérimentale et du rock, que ses membres ont présentée sur des scènes et dans des lofts, des bars et des galeries, notamment à Rouyn-Noranda (*Les yeux rouges*, 2000), Toronto, Ottawa et à Montréal, où on a pu entre autres les entendre et les voir en novembre 2001 à la galerie Dare-Dare.



# BIBLIOGRAPHIE

établie par Patrice Loubier, assisté de Marie-Josée Coulombe

Cette bibliographie ne saurait prétendre à l'exhaustivité : élaborée au fil de nos travaux et de nos réflexions, elle entend plutôt fournir des pistes pour la recherche. Une attention particulière a cependant été portée à la couverture des pratiques d'intervention dans les périodiques d'art québécois.

## LES COMMENSAUX

### Diane Borsato

Borsato, Diane, « Sleeping with Cake and other Affairs of the Heart », *The Drama Review*, vol. 45, n° 1, printemps 2001, p. 67.

Echenberg, Rachel, Sylvie Cotton et Karen Spencer, « Le mois de la performance, 4<sup>e</sup> édition », dans *Pink Link ou La proposition rose*, Montréal, La Centrale, 2001, p. 1-48. [catalogue]

Lehmann, Henry, « Rolling on the Lawn ... », *The Gazette* (Montréal), 21 avril 2001.

Lodico, Maria Francesca, « A Taste of Love », *Hour* (Montréal), 18 mai 2000.

Loubier, Patrice, « Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive », actes du colloque « Les nouvelles tendances en art alternatif et leurs discours », à paraître dans *Inter*, n° 81, 2002.

Parton, Ryan, « Attached to the Art », *The Gazette* (Montréal), 26 mars 2001.

### Collectif Les causes perdues

Lamarche, Bernard, « Nulle part et partout », *Le Devoir* (Montréal), 9-10 décembre 2001.

Montal, Fabrice, « L'objet paradoxal : à propos de *L'atopie textuelle* », *Esse*, n° 43, automne 2001, p. 38-40.

### Sylvie Cotton

Babin, Sylvette, « Chuchote-moi à l'oreille », *Inter*, n° 74, 1999, p. 38-39.

Cotton, Sylvie, « Situations/Déranger », dans *Articule*, 1998-1999, Montréal, Articule, 1999, p. 22. [catalogue]

Mavrikakis, Nicolas, « C'est la faute à Michel Louvain », *Voir* (Montréal), 12-18 avril 2001.

Paillé, Louise, « Placards », *Esse*, n° 42, 2001, p. 48-53.

Paillé, Louise, *La tournée*, Joliette, Les Ateliers convertibles, 2001. [catalogue]

Spencer, Karen, « Brouiller les frontières », à paraître dans *Esse*, n° 44, 2001.

### Martin Dufrasne

Babin, Sylvette, « Dossier Émergence 2000 », *Esse*, n° 42, 2001, p. 54-59.

Delgado, Jérôme, « Martin Dufrasne trouve son salut », *La Presse* (Montréal), 17 mars 2001.

Delgado, Jérôme, « Un autoportrait matériel », *La Presse* (Montréal), 1<sup>er</sup> mars 2001.

Pelletier, Sonia, « Libre échange », *Le Devoir* (Montréal), 3-4 mars 2001.

Penaloza, Si Si, « Inventory », *MIX*, vol. 27, n° 1, 2001, p. 18-19.

Sioui Durand, Guy, « Agencer la délicatesse à sa plastique », *Inter*, n° 71, 1998, p. 48-49.

Sioui Durand, Guy, « De cuesta à la terre commune », *Inter*, n° 67, 1997, p. 10-14.

Sioui Durand, Guy, John K. Grande et al., *Art et Nature/Kunst und Natur*, Québec, Inter Éditeur, 1996. [catalogue]

### Massimo Guerrera

Antaki, Karen, *Massimo Guerrera : Porus*, Montréal, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 1999. [catalogue]

Charron, Marie-Eve, « Les flirts avec l'altérité chez Massimo Guerrera / Flirting with Otherness in the Work of Massimo Guerrera », *MIX*, vol. 27, n° 2, p. 40-46.

Cormier, Réjean-Bernard, « Montréal : analyse en vrac comestible », *ETC Montréal*, n° 47, septembre-octobre-novembre 1998, p. 28-30.

Guerrera, Massimo, « Dialogue intime avec 12 oranges, 19 kiwis et 3 livres constitutifs », *Espace*, n° 52, été 2000, p. 27-29.

Guerrera, Massimo, « Entre le dur et le mou », dans *Autrement dit : la présence*, Joliette, Les Ateliers convertibles, 2000, p. 6.1-6.10. [catalogue]

Guerrera, Massimo, « Chroniques trottoir », *Le temps fou*, n° 1, n° 2 et n° 3, mars, avril et mai 1995.

Guerrera, Massimo, « La rave comme rituel digestif », *Le temps fou*, n° 1, mars 1995.

Guerrera, Massimo, « POLYCO INC. », *Inter*, n° 68, 1997, p. 16-19.

Joos, Jean-Ernest, « Envois/Renvois », *Spirale*, n° 148, mai-juin 1996, p. 26.

La Chance, Michaël, « In Memorium », *Spirale*, n° 98, été 1990, p. 8-9.

Ninacs, Anne-Marie, « Massimo Guerrera », *Beaux-Arts magazine*, n° 168 (supplément), mai 1998, p. 60.

Paparo, Jenifer, « Massimo Guerrera: Core Generosity », *Border Crossings*, n° 79, 2001, p. 85-86.

Paré, André-Louis, « Massimo Guerrera », *Parachute*, n° 96, octobre-novembre-décembre 1999, p. 74-75.

### Internationale Virologie Numismatique

(Mathieu Beauséjour et Peter Dubé) Beauséjour, Mathieu, « S.V.d.S. Virus de survie », *Inter*, n° 61, hiver 1995, p. 20-21.

Dubé, Peter, *Imagining the Economy*, Montréal, Quartier éphémère, 1995. [Mathieu Beauséjour]

Dubé, Peter, « In a Kingdom Far, Far Away », dans *SKOL 1997-1998*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 1998.

Duhamel, Patrice, « Internationale Virologie Numismatique », *Para-para*, n° 003, juillet-août-septembre 2001, p. 4.

Lamarche, Bernard, « Art de croisé », *Le Devoir* (Montréal), 3-4 février 2001.

McKay, Sally, « A New Kind of Banking », dans *Symbiosis collective, The Bank of Symbiosis*, Toronto, [sans maison d'éd.], 1998.

Nagiscarde, Sophie, *L'art du tampon*, Paris, Musée de la poste, 1995. [catalogue]

Paré, André-Louis, « Survival Virus de Survie », *Imposture*, n° 7, 1993, p. 50-57.

Paré, André-Louis, « Mathieu Beauséjour : La symphonie des portefeuilles », *Parachute*, n° 90, avril-mai-juin 1998, p. 36-37.

Pelletier, Sonia, « Survival virus de survie, 9<sup>e</sup> rapport annuel », *Inter*, n° 76, été 2000, p. 40.

### Ladies' Afternoon Art Society

Penaloza, Si Si, dir., « Big Fight : Ladies' Afternoon Art Society », *MIX*, vol. 26, n° 4, printemps 2001, p. 26-31.

Marshall, Jeannie, « Think happy! Think pretty! Think nice! », *National Post* (Toronto), 9 novembre 2000.

### Serge Le Squer

Bernier, Patrick, « Autrement la ville, le baladeur (souffle-moi dans l'œil) », dans *Habitants, habités, habitus*, Lorient, Galerie Le Lieu, 2001. [catalogue]

Bernier, Patrick, « Intervention urbaine », dans *(L) Brut d'images : 10 ans de commandes photographiques par la Galerie Le Lieu*, Paris, Éditions Filigranes, 2000. [catalogue]

Buffet, Laurent, « Images de la tribu : Au-delà du spectacle et Bruit de fond, deux expositions récentes questionnent les relations entre création artistique contemporaine et société spectaculaire », *Sofa* (Paris), janvier 2001.

Piron, François, « Bruit de fond », *Journal du Centre national de la photographie*, 2000.

Steenhuysse, Séverine, « J'ai entendu le bruit du monde », *Tausend augen* (Lille), n° 22, mai-juin-juillet 2001.

Tardy, Nicolas, « Extra-muros/Intra-muros », dans *Les enfants des bonfils*, Ventabren (France), Nèpe & Ventabren Art Contemporain, 2001. [catalogue]

Viart, Charlotte, « La jeune photographie s'expose au Lieu », *Ouest-France* (Lorient), 15 septembre 2000.



## Iwona Majdan

Echenberg, Rachel, Sylvie Cotton et Karen Spencer, « Le mois de la performance, 4<sup>e</sup> édition », dans *Pink Link ou La proposition rose*, Montréal, La Centrale, 2001, p. 1-48. [catalogue]

Paiement, Geneviève, « Waiting for Art », *Mirror* (Montréal), 5-12 octobre 2000, p. 43.

## Devora Neumark

Carlevaris, Anna, « Monumental Amnesia: Recent Installations by Devora Neumark » *Light Year: A Festival of Photographies*, Winnipeg, The Floating Gallery, 1998.

Déry, Louise, et al., *L'art inquiet : motifs d'engagement*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1998. [catalogue]

Duncan, Ann, « Art for a Time: Artist Doesn't Expect this Work to Last », *The Gazette* (Montréal), 25 mai 1992.

Fraser, Marie, « Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole chez Devora Neumark », *Parachute*, n° 101, janvier-février-mars 2001, p. 50-63.

Jacob, Louis, « Migration artistique et cosmopolitisme », dans Guy Bellavance, dir., *Monde et réseaux de l'art : diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber, 2000.

Meilleur, Martine, Lucie Gagnon et Devora Neumark, *Immixtions: Sites of Engagement*, Montréal, Dare-Dare, 1997. [livre d'artistes]

Neumark, Devora, « Between Terror and Belief », dans *Lily Markiewicz*, Leeds/Toronto, University of Leeds/The Koffler Gallery, 2001.

Neumark, Devora, « Im/possible Representations », *Liberté*, n° 249, septembre 2000.

Neumark, Devora, « Giving Voice: Storytelling, Interdisciplinarity and Healing », 25th anniversary publication of Concordia University's *Alumni Magazine*, 2000.

## Petite Enveloppe Urbaine

Babin, Sylvette, « Pratiquer la ville », *Esse*, n° 42, printemps 2001, p. 6-21.

## SYN- Atelier d'exploration urbaine (Luc Lévesque et Jean-François Prost)

Castro, Ricardo L., « Convivialités électives », *Azure*, janvier-février 2001, p. 21. [Jean-François Prost]

Charron, Marie-Ève, « Les marges habitées de la ville », *Le Devoir* (Montréal), 28-29 juillet 2001. [Hypothèses d'amarrages]

Delgado, Jérôme, « Pique-niques communautaires », *La Presse* (Montréal), 21 juillet 2001. [Hypothèses d'amarrages]

Lamarche, Bernard, « Communiquer dans la ville : passage », *Le Devoir* (Montréal), 20-21 mai 2000. [Luc Lévesque]

Le Gac, Christophe, « Fiches d'artistes », *Visuel(s)*, n° 7-8, automne-hiver 1999, p. 68-69. [Jean-François Prost]

Lelarge, Isabelle, « Art et humanisme »,

*ETC Montréal*, n° 44, décembre 1998, p. 4-8. [Jean-François Prost]

Lévesque, Luc, « De la désintégration comme modalité (II) », *Inter*, n° 57, 1993, p. 54-55.

Lévesque, Luc, « De la villégiature post-urbaine », *Inter*, n° 69, 1998, p. 58-59.

Lévesque, Luc, « Folklore urbain et pratiques dissolutives », *Inter*, n° 59, 1994, p. 34-37.

Lévesque, Luc, « Hyperpaysages : à l'affût de territoires réticulaires et mentaux », *CVphoto*, n° 54, printemps 2001, p. 5-6.

Lévesque, Luc, « Le terrain vague comme matériau », *Paysage* (bulletin de l'Association des architectes paysagistes du Québec), juin 2001, p. 16-18.

Lévesque, Luc, « Le terrain vague comme monument », *Inter*, n° 72, hiver-printemps 1999, p. 27-29.

Lévesque, Luc, « Montréal, l'informe urbanité des terrains vagues : pour une gestion créatrice du mobilier urbain », *Annales de la recherche urbaine*, n° 85, p. 47-57.

Lévesque, Luc, « Pour en finir avec l'hygiénisme », *Inter*, n° 62, 1995, p. 2-4.

Lévesque, Luc, « Pour une pulvérisation des enclaves », *Inter*, n° 55-56, 1993, p. 89-96.

Lévesque, Luc, « Sauvergarde urbaine et jardins : quelques hypothèses », dans *Art et jardins : nature/culture*, actes du colloque, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2000, p. 129-140.

Lévesque, Luc, « Un accident de parcours comme laboratoire », *Inter*, n° 77, 2000, p. 40-43.

Loubier, Patrice, « De la chirurgie architecturale comme anarchie légère », *Espace*, n° 39, 1997, p. 34-37. [Luc Lévesque]

Mavrikakis, Nicolas, « Vers un urbanisme pragmatique », *Voir*, Montréal, 12-18 juillet 2001. [Hypothèses d'amarrages]

Prost, Jean-François, « Journal de bord », *Inter*, n° 72, hiver-printemps 1999, p. 34-36.

Prost, Jean-François, et Martin Dufrasne, « Convivialités électives », *Inter*, n° 77, 2000, p. 33-37. [entretien]

Prost, Jean-François, et Stéphane Gilot, « Chambre avec vues », dans Manon Quintal et Raphaëlle de Groot, dir., *Mobilité et résonances*, Montréal, Dare-Dare, 2000, p. 22-28. [entretien]

Saint-Onge, Michel, « Ligne de site III », dans *Bulletin* 23, Québec, La chambre blanche, 1999, p. 6-9. [Luc Lévesque]

## ART D'INTERVENTION

### OUVRAGES ET ESSAIS GÉNÉRAUX

Ardenne, Paul, « Le corps participatif », dans *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 206-379.

Ardenne, Paul, « Le brouillage des représentations », dans *Art : l'âge contemporain, une histoire des arts plastiques à la fin du vingtième siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1997, p. 279-311.

Ardenne, Paul, Christine Macel, Nicolas Bourriaud, et al., *Transit. 60 artistes nés après 1960 : œuvres du Fonds national d'art contemporain*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997. [catalogue]

Ardenne, Paul, *L'art dans son moment politique : écrits de circonstances*, Bruxelles, La lettre volée, 1999.

Ardenne, Paul, Pascal Beausse et Laurent Goumarre, *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*, Paris, Éditions Dis Voir, 1999.

Bourriaud, Nicolas, *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999.

Clifford, Katie, « Please Touch! », *Art News*, vol. 100, n° 5, mai 2001, p. 180-183.

Davila, Thierry, « Errare humanum est : remarques sur quelques marcheurs de la fin du XX<sup>e</sup> siècle », dans Maurice Fréchuret et al., *Un siècle d'arpenteurs : les figures de la marche*, Paris, Réunion des musées nationaux (Musée Picasso), 2000, p. 253-313. [catalogue]

Davila, Thierry, et Maurice Fréchuret, *L'art médecine*, Paris, Réunion des musées nationaux (Musée Picasso), 1999. [catalogue]

« L'idée de communauté », *Parachute*, n° 100, octobre-novembre-décembre 2000, n° 101, janvier-février-mars 2001, et n° 102, avril-mai-juin 2001.

Jarton, Cyril, « L'art en train de se faire », *Artpress*, n° 222, mars 1997, p. 26-30.

Joos, Jean-Ernest, « De la disparition de l'objet », *Esse*, n° 43, automne 2001, p. 6-9.

Kwon, Miwon, « One Place After Another: Notes on Site Specificity », *October*, n° 80, printemps 1997, p. 85-110.

Loubier, Patrice, « Pour une sculpture qui disparaît », *Espace*, n° 50, décembre 1999, p. 4-11.

Maffesoli, Michel, *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990.

Maffesoli, Michel, *La contemplation du monde : figures du style communautaire*, Paris, Grasset, 1993.

Steiner, Barbara, « Being a Tourist in Society », *Documents sur l'art*, n° 9, été 1996, p. 118-123.

Wahler, Marc-Olivier, « Rapports d'entreprises », *Artpress*, n° 230, décembre 1997, p. 35-40.

## QUELQUES PRÉCÉDENTS HISTORIQUES

Pierre, Arnauld, « Éloge de l'œil-corps : Lygia Clark », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 69, automne 1999, p. 42-75.

Borja-Villel, Manuel J., Gut Brett, et al., *Lygia Clark*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997. [catalogue]

Calle, Sophie, *La règle du jeu*, Nîmes, Actes Sud, 1998, 7 volumes.

Félix Gonzalez-Torres, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1996. [catalogue]

Hapkemeyer, Andreas, et Marion Hohlfeldt, dir., *Jochen Gerz : Res Publica / The Public Works, 1968-1999*, Ostfildern, Cantz, 1999.

Hélio Oiticica, Paris, Réunion des musées nationaux (Musée du Jeu de Paume), 1992. [catalogue]

Hollevoet, Christel, Karen Jones et Timothy Nys, *The Power of the City / The City of Power*, New York, Whitney Museum of American Art, 1992. [catalogue]

Kaprow, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, réunis par Jeff Kelley, Berkeley, University of California Press, 1993. [L'art et la vie confondus, trad. par Jacques Donguy, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. « Supplémentaires », 1996.]

Martel, Richard, dir., *Art action, 1958-1998*, Québec, Inter Éditeur, 2001.

Mosquera, Gerardo, Paulo Herkenhoff et Dan Cameron, *Cildo Meireles*, Londres, Phaidon, 1999.

Newman, Michael C., et Jon Bird, dir., *Rewriting Conceptual Art*, Londres, Reaktion Books, 1999.

## DE L'IN SITU

### À L'INTERVENTION FURTIVE

Allen, Jan, et Wayne Baerwaldt, *Germaine Koh: Personal*, Kingston (Ontario), Agnes Etherington Art Centre, 1997. [catalogue]

Ardenne, Paul, « Art et mobilité : quand trop bouger ne déplace plus rien », *Visuel(s)*, n° 7-8, automne-hiver 1999, encart « La mobilité », p. xv-xxi.

Ardenne, Paul, « L'ex situ comme lieu commun ? », *Artpress*, n° 204, juillet-août 1995, p. 51-54.

Bellemare-Brière, Véronique, « *Panique au Faubourg* : un coup de foudre », *Esse*, n° 38, hiver 1998, p. 3-7.

« Dossier pratiques urbaines », *Esse*, n° 42, printemps 2001, p. 4-59. Voir en particulier Sylvette Babin, « Pratiquer la ville », p. 6-21.

Fisette, Serge, « Le pouvoir de la rue », *Espace*, n° 54, hiver 2000-2001, p. 5-8.

Fraser, Marie, Marie Perrault, et al., *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*, Montréal, Optica, 1999. [catalogue]

Gray, Kate, « Public Installations, Interventions and Performances », *Espace*, n° 33, automne 1995, 21-24.

Grout, Catherine, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Hébert, Natasha, « Over the Edges », *Espace*, n° 53, automne 2000, 17-22.

Holubizky, Igor, « Postcards from the Edge », *Canadian Art*, vol. 16, n° 1, printemps 1999, p. 34-38. [Germaine Koh]

Lamarche, Bernard, « D'un millénaire à l'autre », *Espace*, n° 54, hiver 2000-2001, p. 5-8 et 16-20.

Lamoureux, Johanne, « Autour de *Promenade* », *Parachute*, n° 41, décembre 1985-janvier-février 1986, p. 7-11.

Létourneau, André-Éric, « Une beauté suspecte quant à sa nature légale ? », *Esse*, n° 43, automne 2001, p. 52-57.

Lévesque, Luc : voir les textes de l'artiste sous la rubrique « Les commensaux : SYN- ».

Loubier, Patrice, « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute*, n° 101, janvier-février-mars 2001, p. 99-105.

Loubier, Patrice, « Le signe sauvage : notes sur l'intervention urbaine », *Inter*, n° 59, 1994, p. 32-33.

Orchard, Karin, dir., *Tadashi Kawamata, Field Work*, Ostfildern, Cantz, 1998.

Papararo, Jenifer, « Supercollaborators: The Collaborative Work of Sandy Plotnikoff and Lucy Pullen », *MIX*, vol. 26, n° 3, hiver 2000-2001, p. 40-43.

Paré, André-Louis, « Daniel Buren, l'art(iste) para/site », *Espace*, n° 17, automne 1991, p. 47-51.

Pruesse, Kym, *Accidental Audience: Urban Interventions by Artists*, Toronto, off/site@Toronto, 1999. [catalogue]

Tett, Alison, « Writing the Time of Place: Gilbert Boyer's Architectecture », *Parachute*, n° 68, octobre-novembre-décembre 1992, p. 16-20.

Ubl, Ralph, « Art, capital et affrontement permanent : Museum in Progress », *Bloc-notes*, n° 1, automne 1992, p. 41-43.

Wahler, Marc-Olivier, *Transfert*, Bienne, Transfert, 2000. [catalogue]

## FORMES NOUVELLES D'ART PUBLIC ET POLITIQUE

Ardenne, Paul, et Christine Macel, *Micropolitiques*, Grenoble, Centre national d'art contemporain-Magasin, 2000.

Blackwell, Adrian, « Possible Strategies for a Relational Architecture », *MIX*, vol. 27, n° 2, automne 2001, p. 36-37.

Blackwell, Adrian, « Toilettés publiques », *Inter*, n° 72, hiver-printemps 1999, p. 37-38.

Boisvert, Anne-Marie, Sylvie Parent, Bernd Schütze, et al., *Magazine électronique du CIAC*, n° 10, octobre 2000, dossier « créer=détruire » : [http://www.ciac.ca/magazine/archives/no\\_10/cadre.html](http://www.ciac.ca/magazine/archives/no_10/cadre.html)

Bouillet, Mariette, « Histoires d'un engagement : ATSA 1997, ATSA 1998 », *Inter*, n° 72, hiver-printemps 1999, p. 43-47.

Cohen-Cruz, Jan, dir., *Radical Street Performance : An International Anthology*, Leicester, Routledge Press, 1998.

Corrin, Lisa, et Gary Sangster, « Culture Is Action: Action in Chicago », *Sculpture*, vol. 13, n° 2, 1994, p. 30-35.

Critical Art Ensemble, *La résistance électronique et autres idées impopulaires*, trad. par Christine Tréguier, Paris, L'Éclat, 1997.

Danto, Arthur, « Les musées et les multitudes assoiffées », dans *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 2000, p. 257-278. [Culture in Action]

Demir, Anaïd, « Matthieu Laurette », *Documents sur l'art*, n° 11, automne-hiver 1997-1998, p. 10-11.

Drobnick, Jim, « Mock Excursions and Twisted Itineraries », *Parachute*, n° 80, octobre-novembre-décembre 1995, p. 30-37.

Felshin, Nina, dir., *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995.

Fournier, Mathieu, « Aux arts citoyens! Les œuvres d'art illégales », *Montréal Campus*, 18 novembre 1998, p. 18.

Jacob, Mary Jane, dir., *Culture in Action*, Seattle, Bay Press, 1995. [catalogue]

Jean, Marie-Josée, « Interférences », dans M.-J. Jean, dir., *Le pouvoir de l'image : Le Mois de la Photo à Montréal 2001*, Montréal, VOX, centre de diffusion de la photographie, 2001, p. 31-37.

Kester, Grant, « Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art », *Afterimage*, janvier 1995, p. 5-11.

Koh, Germaine, « Give Aways: A Partial Account », *MIX*, vol. 27, n° 2, automne 2001, p. 24-29.

Lacy, Suzanne, dir., *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995.

Lévesque, Luc : voir les textes de l'artiste sous la rubrique « 8. Les commensaux : SYN- ».

Mavrikakis, Nicolas, « Raphaëlle de Groot : devoir de mémoire », *Voix* (Montréal), 27 septembre 2001.

Novakov, Anna, dir., *Veiled Histories: The Body, Place, and Public Art*, San Francisco/New York, San Francisco Art Institute/Critical Press, 1997.

Perrin, Franck, « Actions directes : notes pour un manifeste mutationnel », *Bloc-notes*, n° 12, avril-mai 1996, p. 60-65.

Rahm, Philippe, et Jean-Gilles Décosterd, « Le cadastre des fissures », *Inter*, n° 72, hiver-printemps 1999, p. 22-24.

Sioui Durand, Guy, « Du spectaculaire contre le spectacle : le dilemme de l'art performance », *Esse*, n° 40, été 2000, p. 6-15.

Tortosa, Guy, « Art public et responsabilité politique », dans Françoise Coblence, Sylvie Couderc, Boris Eisykman, et al., *L'esthétique de la rue : colloque d'Amiens*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 101-128.



Tremblay, Èlène, « Ne pas se conformer à l'image attendue », dans M.-J. Jean, dir., *Le pouvoir de l'image : Le Mois de la Photo à Montréal 2001*, Montréal, VOX, centre de diffusion de la photographie, 2001, p. 43-47.

Valdez, Sarah, « Outlaws in Art Land », *Art in America*, novembre 2001, p. 76-79.

Wahler, Marc-Olivier, « Gianni Motti : au-delà du réel », *Artpress*, n° 268, mai 2001, p. 45-50.

Wodiczko, Krzysztof, *Art public, art critique : textes, propos et documents*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995. [Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews, Cambridge (Mass.)/Londres, The MIT Press, 1999.]

## PRATIQUES RELATIONNELLES

Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.

Chapuis, Yvane, « Jan Koop : déplacement et événement », *Parachute*, n° 97, janvier-février-mars 2000, p. 22-27.

Cliche, Mireille, « Lectures » et « Une collection », dans SKOL 1998-1999, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 1999. [Raphaëlle de Groot et Ani Deschênes]

Comment, Bernard, *Nadine Norman : Call Girl*, Paris, Service culturel de l'Ambassade du Canada à Paris, 2000.

Déry, Louise, et Anne-Marie Ninacs, *Point de chute*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2001. [Raphaëlle de Groot]

Dymnnt, Dave, « Art Courtesy Service : Artist John Marriott in Conversation with Dave Dymnnt », *MIX*, vol. 26, n° 4, printemps 2001, p. 34-35.

Guilleminot, Marie-Ange, « Le Chapeau-Vie », dans 3<sup>e</sup> Biennale d'art contemporain de Lyon, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1995, p. 398-399.

Harder, Matthias, « Christine Hill's Volksboutique », *Art Journal*, vol. 57, n° 2, été 1998, p. 38-45. [entretien]

Holmes, Brian, « De l'interaction en art contemporain », *Parachute*, n° 95, juillet-août-septembre 1999, p. 52-54.

Joos, Jean-Ernest, « Communautés et relations plurielles : dialogue entre les philosophes et les artistes », *Parachute*, n° 100, octobre-novembre-décembre 2000, p. 44-55.

Koh, Germaine, « Rirkrit Tiravanija », dans Diana Nemirow, *Traversées*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1999, p. 168-173. [catalogue]

Loubier, Patrice, « Des espaces conviviaux », *ETC Montréal*, n° 49, mars-avril-mai 2000, p. 6-12. [Jean-François Prost, Ricardo A. Mendonça]

Tortosa, Guy, « Fabrice Hybert : des grappes de paraboles », *Artpress*, n° 225 (juin 1997), p. 43-47.

Troncy, Éric, *Le colonel moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (textes 1988-1998)*, Dijon, Presses du réel, 1998.

Troncy, Éric, « Stroboscopes : Rirkrit Tiravanija », *Documents sur l'art*, n° 9, été 1996, p. 5-10.

Weil, Benjamin, « Le réalisme opératoire : une interview avec Nicolas Bourriaud », *Parachute*, n° 85, janvier-février-mars 1997, p. 8-11.

## PRATIQUES D'INTERVENTION ET DE MANŒUVRE AU QUÉBEC

### Ouvrages et essais généraux

Arbour, Rose-Marie, *L'art qui nous est contemporain*, Montréal, Éditions Artexes, coll. « Prendre parole », 2000, 1999.

Ninacs, Anne-Marie, « On the road : Montréal/Québec », *Artpress*, n° 256, avril 2000, p. 64-66.

Richard, Alain-Martin, et Clive Robertson, dir., *Performance au/in Canada 1970-1990*, Québec, Inter Éditeur, 1991.

Sioui Durand, Guy, « Les déterritorialisations de l'installation », dans Anne Bérubé et Sylvie Cotton, dir., *L'installation : pistes et territoires*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 1997, p. 54-73.

Sioui Durand, Guy, *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Inter Éditeur, 1997.

### Événements et projets

.(La Société de Conservation du Présent), « (Rendez-vous du 28 juillet 1987) », *Inter*, n° 38, hiver 1988, p. 16-88.

.(La Société de Conservation du Présent), « .(La Société de Conservation du Présent) », *Inter*, n° 36, été 1987, p. 16-18.

Alain, Danyèle, Vicente Carreton Cano, et al., *Effet de lieu : une non-exposition*, Granby, 3<sup>e</sup> Impérial, 1997. [livre d'artistes]

Aquin, Stéphane, « Marche à l'ombre », *Voir (Montréal)*, 21-27 août 1997. [César Saez]

Bellemare-Brière, Véronique, « À 20 000 lieues/lieux sur l'esker », *Esse*, n° 38, hiver 1998, p. 8-18.

Bouchard, Ginette, « Marc Gagnon : sur le terrain de la séduction », *Espace*, vol. 7, n° 3, printemps 1991, p. 14-15.

Camelo, Constanza, texte non titré, dossier « Réflexions de performeurs », *Esse*, n° 40, été 2000, p. 24-25.

Cantsin, Monty, Pierre A. Larocque et Michel Ouellette, « Bureau d'interventions urbaines et projets spéciaux », *Intervention*, n° 18, mars 1983, p. 4-11.

Chagnon, Johanne, « Première atmosphère : un lieu de passage seulement; mobilité, vitesse », *Esse*, n° 15, printemps-été 1990, p. 26-29. [Métro d'art]

Chagnon, Johanne, et Philippe Côté, « .(La Société de Conservation du Présent) », *Esse*, n° 24, printemps 1994, p. 30-41.

Chagnon, Johanne, « Entrevue avec Doyon/Demers », *Esse*, n° 23, automne 1993, p. 13-17.

Chamberland, Roger, Yvan Pageau, Alain-Martin Richard, et al., *De la performance à la manœuvre : Première Biennale d'art actuel de Québec*, Inter Éditeur, Québec, 1991. [catalogue]

Collectif Langage plus, « Une rue Art-faire », *Intervention*, n° 13, novembre 1981, p. 34-35.

Couturier, Louis, « Les enjeux esthétiques et sociaux [...] », *ETC Montréal*, n° 50, juin-juillet-août 2000, p. 18-19. [attitudes d'artistes]

Désilets, Marie-Suzanne, « Le monde est vaste », *Espace*, n° 55, printemps 2001, 19-21.

Doyon, Hélène, et Jean-Pierre Demers [Doyon/Demers], « Tu n'auras guère de vertu si tu rejettes inlassablement le vice », *Inter*, n° 43, printemps 1989, p. 21-23.

Doyon/Demers, « Tu n'auras guère de vertu si tu rejettes inlassablement le vice », *ETC Montréal*, n° 8, été 1989, p. 48-49.

Dubois, Jean, « D.O.G. s'affiche G.O.D. », *Espace*, n° 28, été 1994, p. 45-48.

Dubois, Jean, « GOD DOG : une intervention sur la rue Berri », *ETC Montréal*, n° 27, 15 août-15 novembre 1994, p. 13-15.

Fraser, Marie, André Gilbert et Guy Sioui Durand, *Trois fois 3 paysages : l'année photographique à Québec*, Québec, VU, 1999. [catalogue]

Grande, John K., « James Carl's Euphemistic Reality », *Espace*, n° 23, printemps 1993, p. 40-43.

Guilbert, Charles, « Sur un marbre perché », *Voir (Montréal)*, 2-8 février 1989, p. 14. [Gilbert Boyer]

Lamarche, Bernard, « Rapport d'enquête : Marie-Suzanne Désilets », *Le Devoir (Montréal)*, 11-12 décembre 1999.

Lamontagne, Valérie, « Sur l'expérience de la ville », *Parachute*, n° 91, juillet-août-septembre 1998, p. 59-60.

Lessard, Denis, « Ex-Site, le lieu retourné sur lui-même », *Espace*, n° 27, printemps 1994, p. 19-22.

Létourneau, André-Éric, « Réflexions schématiques : travail sur le temps réel en situation d'espaces itinérants, rayonnants et in situ », *Esse*, n° 40, été 2000, p. 28-31.

Loubier, Patrice, « L'aigle vaste », *Inter*, n° 47, 1990, p. 4-5.

Martel, Richard, « La conséquence dans le spectre des stéréotypes », *Inter*, n° 70, été 1998, p. 42-43. [Joël Hubaut]

Mercier, Noémi, « Objets perdus », *Montréal Campus*, 13 octobre 1999. [Josée Corriveau]

Montal, Fabrice, « À propos de Propaganda », *Espace*, n° 33, automne 1995, p. 17-20.

Morier, Pauline, « Territoires simultanés : étude sur un terrain vague », *Esse*, n° 24, printemps 1994, 16-20 [Robert Prenovault].

Ninacs, Anne-Marie, « L'algèbre d'Ariane », *Para-para*, n° 001, janvier-février-mars 2001, p. 6-7.

Ouaknine, Saskia, « Les partenaires d'artistes », *Ici (Montréal)*, 3 septembre 1998. [Laura Martin]

Paré, André-Louis, « Portrait d'une attitude d'artistes dans l'espace public », *Espace*, n° 40, été 1997, p. 32-35. [attitude d'artistes]

Pelletier, Sonia, « En terre d'accueil », *Bulletin des Instants ruraux*, n° 1, Granby, 3<sup>e</sup> Impérial, 1999, p. 3-19. [Marc Gagnon, Massimo Guerrera, Philippe Côté, Adrienne Luce]

Pelletier, Sonia, « Inventer des territoires ou vivre l'expérience d'un instant ailleurs », dans Danyèle Alain et Ronald & Richard, dir., *Instants ruraux 1998-1999*, Granby, 3<sup>e</sup> Impérial, 2000, p. 15-26. [Sylvie Cotton, César Saez, BGL, Françoise Rod, Christopher Varady-Szabo]

Pons, Christian-Marie, « Autour de l'objet Boyer-Viger », *Spirale*, mars 1987, p. 4.

Pons, Christian-Marie, « Boyer-Viger dépasse les bornes : un degré du 350 autour de l'objet », *Cahiers des arts visuels au Québec*, vol. 9, n° 35, 1988, p. 22-25.

Richard, Alain-Martin, « City Souvenir », *Inter*, n° 37, automne 1987, p. 10-14. [collectif The Nomads]

Richard, Alain-Martin, « De la performance à la manœuvre : Noir d'encre rencontre Alain-Martin Richard » *Noir d'encre*, vol. 1, n° 1, février, mars, avril, mai 1991, p. 8-9 et 17.

Richard, Alain-Martin, « Matériau manœuvre : énoncés généraux », *Inter*, n° 47, printemps 1990, en couverture.

Richard, Alain-Martin, dir., *Territoires nomades : une manœuvre de membres du collectif Inter/Le Lieu*, Québec, Inter Éditeur, 1995.

Richard, Alain-Martin, et al., 3<sup>e</sup> *Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue : Vingt mille lieux/lieux sur l'esker*, Amos, Centre d'exposition d'Amos, 1998. [catalogue]

Robert, Jocelyn, « Les Réseaux 3 : Pièges à voix », *Inter*, n° 51, 1991, encart « Matériau Manœuvre », p. XIV.

Robert, Jocelyn, « Les Réseaux : intervention sonore de Jocelyn Robert », *Inter*, n° 44, été 1989, p. 43.

[Sioui Durand, Guy], « Signalisation imaginaire », *Intervention*, n° 14, février 1982, p. 40-41. [Art et société]

Sioui Durand, Guy, « Technonatures : sur l'été d'art 1995 à travers le Québec », *Inter*, n° 64, hiver 1996, p. 2-15.

Snyers, Alain, « L'autocartistique », *Intervention*, n° 14, février 1982, p. 39.

Snyers, Alain, « Rue Scott à vendre, Québec, 29 août 80 », *Intervention*, n° 12, juin 1981, p. 33.

Tremblay, Yves, « Signaux et intrusions », *Inter*, n° 39, printemps 1988, p. 39-41 [Atelier Insertion].

Waquant, Michèle, « 350° autour de l'objet », *Parachute*, n° 46, mars-avril-mai 1987, 124-125.

# INDEX DES NOMS CITÉS

Les numéros en italiques renvoient à des images

Abou-Rihan, Fadi 151, 234  
Ackerman, Diane 184  
Action Terroriste Socialement Acceptable 29, 144, 206, 219  
Agamben, Giorgio 54-55, 59  
Amin, Samir 161, 224  
Anarchist Free School 158, 222  
Andreyev, Yevgeny 184  
Aragon, Louis 65, 67  
Ardenne, Paul 21, 29, 35, 105, 202, 206-207, 234  
Aristote 93, 148  
Art d'ameublement 144  
Arteau, Gilles 146, 220  
Ascott, Roy 149, 221  
Atelier Insertion 20, 202  
Atelier van Lieshout 29, 44, 206, 211  
Augé, Marc 44, 211  
Auster, Paul 105  
Babin, Sylvette 98-99, 104, 214, 234  
Bachelard, Gaston 147, 220  
Balpe, Jean-Pierre 144, 149, 219, 221  
Baol, Augusto 167  
Beaulieu, Jean-Sébastien 72  
Beauséjour, Mathieu 26, 26, 72, 204, 238 ; voir aussi IVN  
Beausse, Pascal 29, 105, 206  
Bégin, Thomas 75, 213, 234  
Belting, Hans 96  
Ben 19, 201  
Benjamin, Walter 53, 55, 58-59  
Bernier, Léon 29, 206  
Bertrand, Pierre 187-188, 193, 198-199, 228, 231-233  
Bérubé, Anne 149, 221  
Beuys, Joseph 36, 91-92, 207, 214  
Billing, Johanna 189-190, 190, 191, 229-230  
Bizarro, Nunno 199, 233  
Blackwell, Adrian 157-158, 160, 160-161, 222-223, 234  
Blanchot, Maurice 175  
Blocher, Sylvie 42, 210  
Boccanfuso, Raphaël 44, 211  
Bohm, David 168, 172  
Bolle de Bal, Marcel 149, 221  
Boltanski, Luc 50  
Borges, Jorge Luis 29, 175, 206  
Borja-Villel, Manuel 74, 96  
Borsato, Diane 2, 18, 20, 26, 29, 180, 181-184, 182-183, 185, 202, 204, 206, 228, 238  
Boucherot, Marc 37, 209  
Bourriaud, Nicolas 20, 28-29, 59, 70, 74, 105, 144-145, 149, 188, 199, 201-202, 205-206, 219, 221, 228-229, 233  
Boyer, Gilbert 24, 25, 203  
Breton, André 28, 205  
Brett, Guy 74, 96  
Broodthaers, Marcel 144, 219  
Brus, Günter 36, 207  
Bublex, Alain 37, 209  
Bueti, Daniele 43, 210  
Buren, Daniel 21, 29, 36, 202, 206, 208  
Cadere, André 37, 208  
Caillé, Alain 29, 206  
Calle, Sophie 105

Certeau, Michel de 69, 74  
Chabot, Joceline 65, 212, 234  
Charbonneau, Hugues 75, 213, 234  
Chevrier, Jean-François 149, 221  
Chiappello, Ève 50  
Chiezo, Taro 43, 210  
Choay, Françoise 50  
Chödrön, Pema 167, 171-172, 227  
Chong, Tony 199, 233  
Christo 29, 36, 206, 208  
Cioran, Emil Michel 199, 233  
Clark, Lygia 71, 71, 74, 90, 91-93, 93, 95, 214  
Claude, Roger 149, 221  
Clément, Gilles 48  
Cohen-Cruz, Jan 167, 172, 226-227  
Collectif Les causes perdues 20, 76, 77, 201, 238  
Collectif Inter/Le lieu 20, 29, 202, 206  
Cosme (saint) 96  
Côté, Jean-Pierre 199, 233  
Côté, Philippe 146, 220  
Cotton, Claudine 27  
Cotton, Sylvie 20, 24, 26, 45, 45, 72, 104-105, 130, 131-134, 132-136, 137, 149, 202, 204, 218, 221, 234, 238  
Critical Art Ensemble 29, 205-206  
Cuevas, Minerva 21, 202  
Damien (saint) 96  
David, Catherine 149, 221  
Davila, Thierry 59, 91, 96, 214, 234  
Dean, Ann 158, 223  
Debord, Guy 43, 211  
Defert, Daniel 149, 221  
Dehove, Claire 43, 210  
Deleuze, Gilles 134  
Dickie, Georges 25, 203  
Doré, Madeleine 27, 204  
Doyon/Demers 29, 142, 143-146, 145-148, 149, 199, 206, 218-221, 233-234  
Dubé Peter 238  
Dubois, Geneviève 110  
Duchamp, Marcel 19, 164, 201, 225  
Dufour, Valérie 199, 233  
Dufrasne, Martin 20, 50, 62, 63, 65-66, 64, 67-68, 69-72, 74, 103, 104, 202, 212-213, 235, 238  
Echenberg, Rachel 52, 53-54, 54, 58, 58-59, 60, 170, 171, 212, 235  
Ecker, Bogomir 23, 24, 203  
Eco, Umberto 95-96  
Edvarsen, Mette 199, 233  
Einstein, Albert 169, 226  
Emanuele, Vittorio 35, 207  
Engel Products Organization 144, 219  
February Group 158, 222  
Ferré, Léo 67  
Ferrer, Esther 131  
Filliou, Robert 144, 219  
Floc'h, Nicolas 38-40, 44, 211  
Foucault, Michel 147, 149, 220-221  
Francis, Sam 91, 214  
Francœur, Alain 199, 233  
Francœur, Maud 75, 213, 235  
Fraser, Marie 21, 27, 29, 53, 172, 202, 205-206, 212, 235  
Fréchure, Maurice 59, 96  
Freud, Sigmund 184



- Gandillac, Maurice de 59  
 Geddes, Patrick 47  
 General Idea 144, 219  
 Gerz, Jochen 25, 41, 203, 209  
 Godbout, Jacques T. 27, 29, 204, 206  
 Goffman, Erving 146, 149, 168, 172, 220-221  
 Gonzales-Torres, Felix 43, 162, 210, 224  
 Goumarre, Laurent 29, 105, 206  
 Graham, Dan 36, 41, 160, 207, 209, 223  
 Grimard, Nathalie 146, 220  
 Grondin, Thomas 146, 220  
 Groot, Raphaëlle de 20, 88, 122-125, 123, 127-129, 128, 202, 217, 235  
 Grout, Catherine 21, 24, 29, 202-203, 206  
 Guattari, Félix 134  
 Guerrero, Massimo 4, 20, 72, 73, 98, 100-101, 105, 112, 113, 115, 117-119, 119-121, 121, 146, 202, 215, 217, 220, 235, 238  
 Guerrilla Girls 43, 211  
 Guillemot, Marie-Ange 53-55, 55-57, 59, 91, 93, 94, 212, 214, 235  
 Haacke, Hans 184  
 Haaning, Jens 44, 211  
 Hammons, David 37, 208  
 Harris, Michael 160, 224  
 Hashmi, Safdar 167  
 Heather, Rosemary 157, 222, 235  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 148, 221  
 Heidegger, Martin 71, 74, 148-149, 158, 221-223  
 Hill, Christine 20, 202  
 Höller, Carsten 20, 29, 37, 202, 206, 209  
 Holzer, Jenny 21, 36, 202, 208  
 Hopkinson, Janine 75, 213, 235  
 Huyghe, Pierre 43, 210  
 Hybert, Fabrice 21, 91, 202, 214  
 Ingrid Airlines 144, 219  
 Instant Coffee 157-158, 164, 164-165, 222, 225, 235  
 Internationale Virologie Numismatique 3, 101, 104, 144, 150, 151-152, 152-155, 199, 219, 235, 238  
 Jackson, Janet 194, 231  
 Jacob, Louis 47, 212, 235  
 Jacob, Luis 156, 157-158, 222-223, 236  
 Jacob, Mary Jane 29, 206  
 Jacquard, Albert 199, 233  
 James, Henry 47  
 Jean, Georges 199  
 Jean, Marie-Josée 199, 233  
 Joos, Jean-Ernest 69, 105, 158, 213, 222, 236  
 Jouannais, Jean-Yves 28, 205  
 Kabakov, Ilya et Emilia 186, 191-192, 192-193, 194, 197, 199, 230-233  
 Kant, Emmanuel 148-149, 221  
 Kaprow, Allan 37, 208  
 Kaufner, Jean-Ludovic 37, 208  
 Kawamata, Tadashi 24, 203  
 Killen, Matt 75, 213, 236  
 Kintera, Kristof 43, 210  
 Klein, Yves 37, 208  
 Ko, Jin Han 157, 222  
 Koh, Germaine 26, 29, 30, 30-33, 72, 157, 162, 162, 204, 206, 222, 224, 236  
 Komar et Melamid 20, 202  
 Koolhaas, Rem 48  
 Kopp, Jan 43, 210  
 Kristeva, Julia 184  
 Kruger, Barbara 36, 208  
 Kwon, Miwon 29, 206  
 Labowitz, Leslie 167  
 Lacan, Jacques 152  
 Lacy, Suzanne 21, 29, 167, 202, 206  
 Ladies' Afternoon Art Society 21, 80-85, 81-85, 202, 214, 236, 238  
 Lamartine, Alphonse de 91  
 Lamontagne, Valérie 20, 202  
 Laplanche, Jean 93, 96  
 Lastman, Mel 160, 224  
 Laurette, Matthieu 27-29, 204-206  
 Leblanc, Odette 81, 214, 236  
 Lecercle, François 96  
 Lee, Jane 81  
 Lefebvre, Henri 199, 233  
 Léger, Fernand 91, 214  
 Lennep, Jacques 95-96  
 Lennon, John 184  
 Léonard, Emmanuelle 45, 212, 236  
 Le Squer, Serge 12, 13, 16, 16, 25, 110, 201, 203, 236, 238  
 Lévesque, Luc 47, 50, 236, 239  
 Lipatti, Dinu 74  
 Living Theater, The 168  
 Loubier, Patrice 15, 19, 29, 72, 74, 198, 201, 206, 232, 236  
 Lundström, Jan-Erik 190, 193, 199, 229, 233  
 Lynch, Kevin 48  
 Lyotard, Jean-François 184  
 Macel, Christine 20, 206  
 Mackie, Jeffrey 75, 213, 236  
 Madonna 194, 231  
 Maffesoli, Michel 29, 144, 149, 205, 218-219, 221  
 Mainguy, Martin 76  
 Majdan, Iwona 13, 20, 104, 106, 107-110, 109, 111, 201, 214, 237, 239  
 Manzoni, Pietro 19, 201  
 Marinetti, Filippo Tommaso 35, 207  
 Marx, Karl 184  
 Matisse, Henri 65, 67, 91, 214  
 Matta-Clark, Gordon 36, 160, 207, 223  
 Mauss, Marcel 74  
 Merleau-Ponty, Maurice 158, 191, 197, 199, 223, 230, 233  
 Mertens, Wim 103  
 Meyer-Keller, Eva 199, 233  
 Miller, Marcus 181, 228, 237  
 Millner, Rodd 181  
 Minière, Jérôme 194, 231  
 Miosse, Sylvain 147, 220  
 Miró, Juan 188, 199, 228, 233  
 Mondrian, Piet 93  
 Morris, Robert 91, 96, 214  
 Morris/Trasov Archive 144, 219  
 Motti, Gianni 27-29, 204-206  
 Müller, Ivana 199, 233  
 Name Diffusion 43, 211  
 Nancy, Jean-Luc 54, 59  
 N.E. Thing Co. Ltd. 144, 219  
 Neumark, Devora 20, 22, 24-27, 59, 72, 101, 102, 105, 166, 167, 170, 173-179, 174, 177-179, 201, 203-204, 226, 237, 239  
 Newton, Isaac 226  
 Nietzsche, Friedrich 148, 221  
 Ninacs, Anne-Marie 15, 187, 228, 237  
 Obrist, Hans-Ulrich 54, 59  
 Offman, Craig 184  
 Oldenburg, Claes 144, 219  
 Papararo, Jenifer 157, 222  
 Papineau, Jean 199, 233  
 Parent, Marc 199, 233  
 Pärt, Arvo 103  
 Pasch, Rebecca 81  
 Perrault, Marie 29, 172  
 Petite Enveloppe Urbaine 75, 75, 101, 104, 213, 239  
 Pignon-Ernest, Ernest 37, 208  
 Piper, Adrian 167  
 Pirson, Jean-François 99, 105  
 Pistoletto, Michelangelo 36, 208  
 Platon 152, 231  
 Plotnikoff, Sandy 157-159, 159, 222, 237  
 Pontalis, Jean-Baptiste 93, 96  
 Préau, André 74  
 Premiata Ditta SaS 144, 219  
 Prost, Jean-François 27, 47, 50, 204, 237, 239  
 Pruesse, Kym 29, 206  
 Pullen, Lucy 157-158, 163, 163, 222, 225, 237  
 Purdy, Richard 146, 220  
 Ramette, Philippe 44, 211  
 Ratté, Michel 50  
 Richard, Alain-Martin 26, 29, 76, 203, 206, 213, 237  
 Ritter, Kathleen 81  
 Robert, Jocelyn 26, 29, 203, 206  
 Roche, François 37, 209  
 Roudenko-Bertin, Claire 91, 91, 95, 97, 214, 237  
 Rowell, Margit 199, 233  
 Roy, Daniel 110, 214, 237  
 Saez, César 26, 203  
 Sallenave, Danièle 197-199, 233  
 Sartre, Jean-Paul 193, 198, 199, 231-233  
 Schrödinger, Erwin 169  
 Schütze, Bernard 119, 217, 237  
 Sennett, Richard 47, 50  
 Shang, Shu Lea 29, 206  
 Sioui-Durand, Guy 20, 29, 202, 206  
 Smet, Christine de 194, 195-196, 197-198, 231-232  
 Smithson, Robert 96, 160, 223  
 Soucy financier 144, 219  
 Sterling, Bruce 175  
 Struth, Thomas 91, 214  
 Surveillance Camera Players 29, 205-206  
 SYN- Atelier d'exploration urbaine 1, 25, 46, 47-50, 48-49, 51, 104, 105, 203, 212, 239  
 Szeemann, Harald 36, 208  
 Tapiés, Antonio 91, 214  
 Tatline, Vladimir 191-192, 230  
 Thompson, Christy 25, 26, 72, 204  
 Timmermans, Murielle 88, 122, 128  
 Tiravanija, Rirkrit 162, 224  
 Tourangeau, Sylvie 131, 218, 237  
 Tréguier, Christine 29  
 Vacher, Laurent-Michel 199, 233  
 VAN 44, 211  
 Vattimo, Gianni 147-149, 220-222  
 Virilio, Paul 47  
 Vortex Faction, The 153  
 Vostell, Wolf 36, 207  
 Wahler, Marc-Olivier 21, 27, 29, 144, 149, 202, 205-206, 219, 221  
 Wearing, Gillian 34, 42-43, 210-211  
 Weil, Simone 66  
 Wodiczko, Krzysztof 36, 41, 208-209  
 Women With Kitchen Appliances 86-87, 87, 214, 237  
 Young, Melody 110, 214  
 Zohar, Danah 167, 169, 172, 226-227  
 Zukov, Gary 168, 172

UNE  
COLLECTION  
TOUJOURS EN  
MOUVEMENT  
À L'IMAGE  
DE LA  
CRÉATION  
QUÉBÉCOISE

la Collection  
loto-québec



**SAUM MOM**  
BOUTIQUE ALIMENTAIRE

1318, av. du Mont-Royal Est, Montréal (Qué) H2J 1Y5 Tél. : 514.526.1116

345, av. Victoria, Montréal (Qué) H3Z 2N2 Tél. : 514.488.0116

**WWW.ARTEXTE.CA**



Les Décorateurs  
de Montréal Ltée

251, rue Ste-Catherine Est  
Montréal (Québec) H2X 1L5  
Tél.: 288-2413 Fax: 288-2414



PEINTURES PITTSBURGH

Coloration élaborée  
Peinture & Teinture  
Poudre métallique  
Or, Cuivre, Couleur  
Pinceaux, Pigments, etc.

**CIRQUE DU SOLEIL®**





**ESSE**  
ARTS+OPINIONS

plus qu'une revue  
une attitude

**DOSSIER**  
PRATIQUES URBAINES  
(printemps 2001)

**DOSSIER**  
IMMATÉRIALITÉS  
(automne 2001)

**POUR ABONNEMENT**  
opinions@esse.ca  
C.P. 56, succ. Delormier  
Montréal H2H 2N6  
(514) 521-8597  
<http://www.esse.ca>

Paul Ardenne  
Sylvette Babin  
Julie Bacon  
Réjean Beaucage  
Danielle Boutet  
Johanne Chagnon  
Françoise Côté  
Michel F. Côté  
Sylvie Cotton  
Louise Desaulniers  
Bastien Gilbert  
André Greusard  
Natasha Hébert  
Jhane Johnston  
Suzanne Joly  
Jean-Ernest Joos  
Paul Grégoire  
Monique Langlois  
Suzanne Leblanc  
Michel Lemelin  
Éric Létourneau  
Christine Martel  
Fabrice Montal  
Louise Paillet  
Jacques Pelletier  
Sonia Pelletier  
Jean-François Pirson  
Nicolas Reeves  
Karen Spencer  
Vincent Tinguely

**Angé et cie**

67, rue Ontario Ouest,  
Montréal Québec  
H2X 1Y8  
Ⓣ Place-des-Arts

Tél. : 285.1831

27 YEARS OF ARTIST-RUN CULTURE

**MIX**  
independent art & culture magazine

**MIX** features independent and non-commercial visual and multimedia artists across Canada, focusing on artist-run centres and collectives, emerging artists, and non-traditional formats and media.

this mag is for you - so get your stuff in here.

[www.MIXmagazine.com](http://www.MIXmagazine.com)

SNACK BAR  
**La paryse**

Depuis le 19 décembre 1980

302 rue Ontario Est  
Montréal (QC) 514.842.2040

# BELLE GUEULE



LES BRASSEURS RJ  
www.brasseursrj.com



Originale, Rousse et Pilsner...  
**les amuse-Gueule!**

# PARACHUTE



\_ Une référence dans le monde de l'art contemporain. \_ En français et en anglais avec des traductions. \_ De nombreuses pages en couleur. \_ Des numéros thématiques sur toute l'année. \_ Un numéro par année consacré à une métropole internationale. \_ Des artistes et des auteurs aux horizons variés. \_ Des points de vue d'artistes. \_ Des essais sur l'art et sur des problématiques esthétiques ou théoriques. \_ Un laboratoire de pensées. \_ Des chroniques sur les nouvelles parutions de livres. \_ Plus **para-para-**, un journal qui commente l'actualité de l'art.

[[www.parachute.ca](http://www.parachute.ca)]

T [514] 842.9805 \_ F [514] 842.9319



# LE CATALOGUE

21 ARTISTES SUR LE CANAL DE LACHINE

Artefact 2001

SCULPTURES URBAINES



Commissaire: GILLES DAIGNEAULT  
Artistes invités: JEAN-PIERRE AUBÉ,  
PIERRE BOURGULT, HERMÈNE GILDE  
CHASSON, COZIC, MICHEL DE BROIN,  
MICHELLE HÉON, MARIE-CHRISTINE  
LANDRY, FRANCINE LARIVÉE,  
JOHN McEWEN, MICHEL SAULNIER

LA PUBLICATION, BILINGUE,  
ACCOMPAGNE LA RÉFLEXION

DES ARTISTES PAR DES TEXTES DE DIFFÉRENTS AUTEURS SITUANT  
LE CONTEXTE DE PRODUCTION ET DE RÉALISATION DES ŒUVRES ET  
LEUR RAPPORT AVEC UN PATRIMOINE INDUSTRIEL HORS DU  
COMMUN.

Ouvrage abondamment illustré de photographies en noir  
et blanc et couleurs des œuvres en chantier jusqu'à leur  
installation sur les berges et les eaux du canal de Lachine.

Le catalogue rend également compte de l'exposition  
**ARTEFACT: AVANT-PROPOS SUR L'UTOPIE** présentée  
du 20 avril au 25 août 2001 à la Maison de  
la culture Marie-Uguay.

PRIX: 25 \$ (incluant taxes et frais postaux)

POUR COMMANDER: CENTRE D'ART PUBLIC, 4888, rue Saint-Denis,  
Montréal (Québec) H2J 2L6 FAX: (514) 844-3661 TÉL: (514) 844-9858  
info@artefact2001.com WWW.ARTEFACT2001.COM

[ Imprimabilité ]

« Ensemble des relations physico-chimiques  
entre un support d'impression et les éléments  
imprimants représentant l'œuvre qui mérite  
l'immortalisation ».

Nous sommes fiers d'être  
associés au dynamisme du  
**Centre des arts actuels Skol**  
dans la promotion de l'art nouveau.

Bravo aux artistes et  
aux animateurs du Centre !

Les Impressions Au Point

Tél. : (514) 852-3730  
www.aupoint.com

## ART ACTION

Sous la direction de Richard Martel, le livre *Art action 1958-1998* couvre quatre décennies de pratiques artistiques dans l'action, d'abord par le compte rendu d'une rencontre sur la période 1958-1978 ayant réuni à Québec, en octobre 1998, les protagonistes historiques des diverses formes d'art en action nommées happening, Fluxus, performance, ZAJ, art corporel, poésie action et actionnisme. *Art action 1958-1998* propose donc d'abord un éventail de discussions menées par les artistes et intervenants historiques suivants : Eric Andersen, Julien Blaine, Jacques Donguy, Charles Dreyfus, Esther Ferrer, Dick Higgins, Jean-Jacques Lebel, Pierre Restany et Danièle Roussel. Des spécialistes de l'art action de vingt et une zones géographiques présentent ensuite la période de 1978 à 1998. Pour la première fois, cette période et ces territoires sont traités dans un seul et même ouvrage. L'essentiel de ces commentaires furent aussi livrés lors de cette rencontre d'octobre 1998 à Québec.

DISTRIBUTION ART ACTION 1958-1998

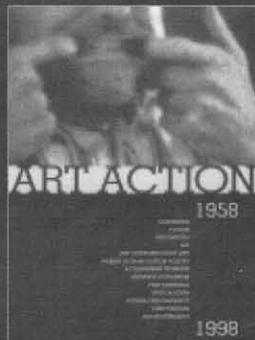
Québec et international :  
ABC Livres d'art Canada  
372, Sainte-Catherine Ouest, suite 230  
Montréal, Québec, Canada H3B 1A2  
T 514 871.0606 F 514 871.2112  
info@ABCartbookscanada.com  
www.ABCartbookscanada.com

France : Nèpe/Nouvelles  
éditions Polaires  
fax 011 33 4 42 28 74 06

49.95 \$  
ISBN 2-920500-19-8  
(éditions Intervention)  
ISBN 2-84571-005-4  
(Nèpe/Nouvelles  
éditions Polaires)



LES ÉDITIONS INTERVENTION  
345, RUE DU PON, QUÉBEC, QUÉBEC G1K 6M4  
EDINTER@TOTAL.NET T. 418 529.9620 F. 418 529.6933



*Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances / When Art Becomes Circumstance* clôture la programmation spéciale  
*Les commensaux* présentée par le Centre des arts actuels SKOL  
 du 9 septembre 2000 au 30 juin 2001.

**Idée originale et direction  
 de la publication**

Patrice Loubier  
 Anne-Marie Ninacs

**Comité de programmation**

Morgan Charpentier  
 Louis Fortier  
 Luc Lévesque  
 Patrice Loubier  
 Anne-Marie Ninacs  
 Daniel Roy  
 Carl Trahan

**Comité de publication**

Patrice Loubier  
 Anne-Marie Ninacs  
 Lucie Robert  
 Carl Trahan

**Coordination et révision**

Anne-Marie Ninacs

**Correction**

Micheline Dussault  
 Käthe Roth

**Traduction**

Josée Blanchet  
 Janine Hopkinson  
 Cynthia Kelly  
 Donald McGrath  
 Anne-Marie Ninacs

**Numérisation**

Bernard Bélanger  
 Paul Litherland

**Conception graphique**

Bernard Bélanger

**Les documents photographiques sont la  
 propriété de SKOL ou ont été prêtés par  
 les artistes, sauf dans les cas suivants :**

Artangel, Londres, p. 186, 192-193  
 Association *in situ*, Enghien-les-Bains, p. 23  
 Festival international de nouvelle danse,  
 Montréal, p. 195-196  
 FRAC de Lorraine, Metz, p. 38-40  
 Galerie Anne de Villepoix, Paris, p. 34  
 Le Mois de la Photo à Montréal, p. 190  
 Musée Picasso, Antibes, p. 71, 90-97

**Impression**

Les Impressions Au Point

**Distribution**

ABC Livres d'art Canada  
 372, rue Sainte-Catherine Ouest  
 espace 230  
 Montréal (Québec) Canada H3B 1A2  
 Téléphone : (514) 871-0606  
 Sans frais : 1-877-871-0606  
 Télécopieur : (514) 871-2112  
 www.ABCartbookscanada.com

© Les auteurs, les artistes et le  
 Centre des arts actuels SKOL, 2001

**SKOL**  
 CENTRE DES ARTS ACTUELS

460, rue Sainte-Catherine Ouest  
 espace 511  
 Montréal (Québec) Canada H3B 1A7  
 Téléphone : (514) 398-9322  
 Télécopieur : (514) 398-0767  
 skol@skol.qc.ca  
 www.skol.qc.ca

Conseil d'administration  
 2000-2001

**Présidente**

Pascale Beaudet

**Vice-président**

Claude Dallaire

**Trésorier**

Alain Fortier

**Secrétaire**

Yves Théoret

**Administrateurs**

Jonathan Charland  
 Sandra Lachance

**L'équipe**

**Direction**

Daniel Roy

**Publications et  
 activités théoriques**

Anne-Marie Ninacs

**Diffusion**

Bernadette Houde  
 Carl Trahan

**Administration**

Louis Fortier

**Financement autonome**

Lucie Robert

**Données de catalogage avant publication (Canada)**

Vedette principale au titre :

Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances / When Art Becomes Circumstance  
 Catalogue d'une série d'expositions tenues au Centre des arts actuels SKOL, Montréal,  
 Québec, de septembre 2000 à juin 2001.

Comprend des références bibliographiques et un index.  
 Textes en français et en anglais.

ISBN 2-9220090-9-2

1. Arts – 20<sup>e</sup> siècle – Expositions. I. Loubier, Patrice, 1962-. II. Ninacs, Anne-Marie.  
 III. Centre des arts actuels SKOL.

NX430.C3M65 2001 700'.9'0507471428 C2001-941705-5F

Dépôt légal 4<sup>e</sup> trimestre 2001

Bibliothèque nationale du Québec  
 Bibliothèque nationale du Canada

La publication de cet ouvrage, largement financée  
 à même le budget de fonctionnement du Centre  
 des arts actuels SKOL, a été rendue possible grâce  
 au soutien financier du programme de Promotion  
 et diffusion des arts visuels et des arts médiatiques  
 du Conseil des arts et des lettres du Québec,  
 du programme Inter-arts du Conseil des arts du  
 Canada, ainsi que de ses commanditaires.

La programmation *Les commensaux* a bénéficié de  
 l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec,  
 du Conseil des Arts du Canada, du Fonds de stabili-  
 sation et de consolidation des arts et de la culture  
 du Québec, du Conseil des arts de la Communauté  
 urbaine de Montréal, du Service de la culture de la  
 Ville de Montréal et d'Emploi Québec.







De nombreux artistes aujourd'hui s'emparent des mécanismes de la vie sociale, urbaine, économique ou médiatique dans le but de produire des œuvres qui ne se destinent plus seulement à l'exposition mais sont plutôt conçues comme des processus en interaction avec le réel. Ces artistes se font ainsi les *commensaux* des milieux au sein desquels ils interviennent.

De septembre 2000 à juin 2001, le Centre des arts actuels SKOL a consacré l'ensemble de ses activités à une réflexion soutenue sur ces nouvelles pratiques de l'intervention artistique, maintenant couramment qualifiées de « relationnelles » en raison des échanges humains auxquels elles donnent lieu. Les questions qu'elles posent à la vie communautaire, aux espaces privé et public ainsi qu'à leurs frontières entraînent autant de mutations de l'idée d'art, du statut de l'artiste, du rôle du spectateur et de la fonction de l'objet, qui ont toutes été, dans ce laboratoire, le sujet d'une observation minutieuse.

#### Les commensaux

Quand l'art se fait circonstances réitère l'engagement de SKOL à soutenir les pratiques exploratoires, tant au niveau artistique que théorique. Totalisant plus de 30 contributions inédites, l'ouvrage rend compte des manifestations artistiques tenues au Centre au cours de l'année, auxquelles s'ajoutent les réflexions de nombreux artistes, historiens de l'art et théoriciens. Il constitue un premier regard approfondi sur les pratiques relationnelles au Québec et au Canada, et un véritable outil de recherche sur la question de l'art d'intervention.

Many artists, nowadays, no longer make works destined simply for exhibition, but rather for interaction with daily life, by making use of social, urban, economic and media strategies. Thus the artists themselves become the *commensals* of the environments in which they intervene.

From September 2000 to June 2001 the Centre des arts actuels SKOL dedicated its activities to a sustained reflection on these new practices of artistic intervention—now known as “relational,” as they tend to give rise to human exchange. These practices raise questions about community life, and the limits between public and private space. In turn, this leads to shifts in notions of art, the status of the artist, the role of the spectator and the function of the object, all of which have been the subject of careful examination in this laboratory.

#### Les commensaux

When Art Becomes Circumstance reiterates SKOL's commitment to support experimental artistic and theoretical practices. With over thirty contributions, never before published, this volume considers the artistic endeavors of the Center over the last year; it also includes critical texts from artists, historians and theorists. It is therefore the first in-depth study on “relational practice” in Quebec and Canada, and an essential tool for research on the question of public art.

**SKOL**  
CENTRE DES ARTS ACTUELS

